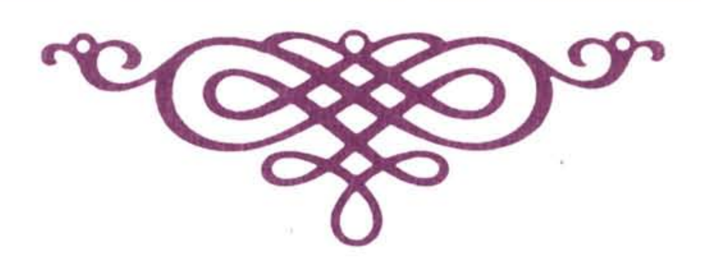

Cuadernos
Hispanoamericanos
481
Julio 1990





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



481

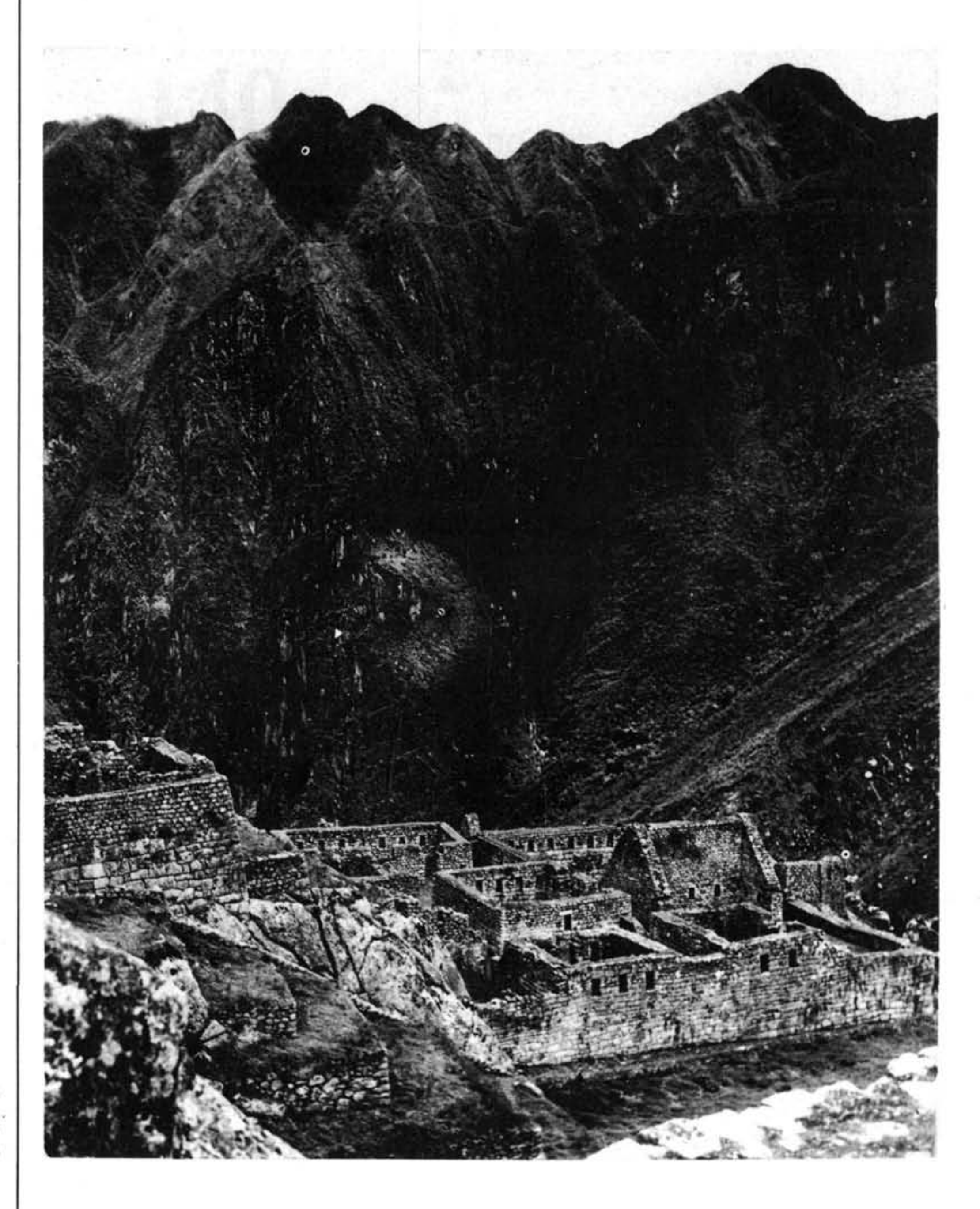

Cuadernos
Hispanoamericanos

Cuadernos Hispanoamericanos

481

Siguiente

INVENCIONES Y ENSAYOS



Panorámica de
Macchu Picchu
(Foto: Nereo)



Arte prehispánico en el ámbito andino

1.—El puente intercontinental y los orígenes de la cultura andina

Entre la América del norte y la del sur, considerada cada una como un auténtico continente, hubo varios puentes de todo tipo a lo largo de su evolución. La prueba más clara de que existieron es que los hombres que entraron por Bering en la del norte, se extendieron tras varios milenios por la del sur. Dos de estos puentes son marítimos y no tienen ahora especial interés para nuestro estudio. Uno es el que a través de las Antillas y las pequeñas islas del Caribe, enlazaba la Florida, Luisiana, Tejas y el Méjico actual con Colombia, Venezuela y Guayana. No sólo fue un puente de paso de norte a sur, sino también de sur a norte, ya que una parte de la población prehispánica de las islas procedía de las costas sudamericanas del Caribe. En dicho puente los trasvases culturales no pasaron de un estado precultural escasamente avanzado, pero no por ello dejaron de contribuir a un incipiente enriquecimiento mutuo. Otra vía marítima fue la que a través del Océano Pacífico unía las costas occidentales de Méjico con las del ámbito andino. Solía hacerse en balsas y fue posiblemente tardía. No parece haber influido de modo decisivo en la evolución de las culturas en juego, sino haber sido un corolario comercial de la preexistencia de las mismas.

Muy diferente es lo que sucede con el puente que desde los límites meridionales del área cultural maya, llegaba a través de parte de América Central y de la actual Colombia hasta las tierras originarias de la cultura andina. Aquí las ósmosis preculturales y culturales parecen haber sido intensas tanto en los tiempos prehistóricos, como en los históricos, pero posiblemente discontinuas y sin que ello quiera decir que, a pesar del indudable aire de familia de las creaciones de ambas Américas, hayan influido de manera decisiva unos ámbitos sobre otros. Las realizaciones prehistóricas o, mejor dicho, lo que queda de un utillaje similar al del resto del mundo, es tan antiguo en el área andina como



en la mesoamericana. Así en Chivateros, en el Valle de Chillón, cerca de Lima, se ha hallado un yacimiento de unos 12.400 años de antigüedad. Fue también temprana la subida del hombre a la cordillera, ya que en Lauricocha, a 4.000 metros de altitud, han sido hallados restos humanos de hace 9.500 años.

El puente terrestre que enlaza sin solución de continuidad las culturas mesoamericanas y la andina se inicia en Panamá. Los chiriques de Panamá conocían en un época no bien datada, pero que no debió ser demasiado remota, un sistema de fundición a la cera perdida y otro de pintura en negativo que denotan unos conocimientos muy avanzados en las técnicas artísticas. En el segundo de estos descubrimientos recubrían con cera los recipientes, pero reservaban algunas zonas. Luego pintaban la totalidad del recipiente y cuando se fundía la cera durante la cocción, quedaba tan sólo la parte de pintura que había sido aplicada directamente sobre el barro. Incluso si estos objetos son relativamente recientes, demuestran la existencia de una etapa previa que pudo afincar profundamente sus raíces en los tiempos prehistóricos.

En el Oeste de la actual Colombia se hallaban radicadas algunas tribus con una organización política rudimentaria. Las gobernaban unos reyes o caciques que poseían grandes harenes y que solían hacer cincelar las suntuosas joyas de oro con las que adornaban sus narices y sus orejas. Tenían también una gran predilecciópn por las máscaras de oro, cuyos artífices las trabajaban con gran esmero. En el Valle del Cauca era mayor el espíritu bélico, pero como no se conocían ni el bronce, ni el hierro, sus dirigentes hicieron fabricar yelmos y otros muchos objetos de oro. Ello hizo que Hans-Dietrich Disselhoff se decidiese a proponer que se inventase para ese período una nueva denominación y se le diese, por contraposición a las del bronce y el hierro, el nombre de «Edad del Oro».

En la región colombiana del Alto Magdalena existió asimismo una importante civilización megalítica. El último momento de esa evolución lo constituye la llamada Cultura de San Agustín. El minúsculo poblado del que toma su nombre se halla próximo a las fuentes del río, en una zona sumamente fértil, lo que debió hacer que sus creadores vivieran en una relativa abundancia. Las más altas realizaciones de esa cultura son posiblemente posteriores al siglo V de nuestra era y anteriores al XI. El parecido de la estatuaria de San Agustín con la de Tiahuanaco es grande, pero no tanto, de todos modos, que exija considerarla como un antecedente. Las esculturas son de grandes dimensiones y de labra tosca, pero muy vigorosas y con un enorme carácter en su condensación volumétrica. Se conservan los restos de algunos templos de gran monumentalidad, realizados con enormes sillares de piedra. Sus creadores creían en el más allá, veneraban a los muertos y construían para ellos sarcófagos enormes de piedra. Utilizaban a veces en sus estatuas y relieves la policromía, tan abundante en algunas zonas mesoamericanas. Es posible e incluso muy probable que esta cultura de San Agustín se hallase en el origen de la civilización chibcha o prechibcha.

No existe, por tanto, solución de continuidad cultural entre el área mesoamericana y la andina. Las semejanzas, que abundan, pueden no deberse, no obstante, a influencias directas, sino proceder de ese difuso fondo precultural que existió en toda América con anterioridad al nacimiento de sus más antiguas culturas diferenciadas. Cabe, a manera



de ejemplo, recordar entre las semejanzas que la costumbre de deformar con tablillas el cráneo de los niños, existió no sólo en el Yucatán y en los sectores centroamericanos del puente, sino también en el área andina, y que gran número de elementos ornamentales han saltado con toda facilidad desde una hasta otra América. Así acaece con el cuerno curvado, símbolo de la fertilidad, que tanto en pintura como en escultura existe por igual en el ámbito mesoamericano y en el andino. Más común es todavía el motivo ornamental de la greca en escalera, evolución abstracta del motivo orgánico de la voluta. No se limita a las dos grandes áreas tradicionales, sino que se dio asimismo en grandes extensiones de Chile y Argentina. Por otra parte, cuando las relaciones comerciales pudieron hacerse en forma organizada, fue frecuente que en el Ecuador se importasen los vasos mayas antropomorfos, que dejaron una lógica huella en el arte de esa zona, y que en extensas regiones del ámbito andino, procediese de Mesoamérica y América central el jade con el que se construían algunos objetos rituales o suntuarios. A todas estas confluencias, influencias o derivaciones de una fuente común hay que añadir la que suele considerarse como más definitiva: el hecho de que en el ámbito andino se hayan construido pirámides desde época tan remota como en Mesoamérica.

Más adelante recordaremos la evolución del ámbito cultural andino desde sus remotos precedentes preculturales hasta su unificación tardía en el imperio incaico. No seguiremos, no obstante, la catalogación propuesta a menudo por algunos arqueólogos a partir de 1958, en la que dividen la cultura preandina, protoandina y andina en tres «horizontes» denominados «de Chavín» (primitivo), «de Tiahuanaco» (medio) e «incaico» (tardío). No lo hago porque estoy convencido de que Chavín de Huantar se hallaba respecto al conjunto de las culturas andinas en una situación similar a la de la Venta y la primera cultura maya respecto a buena parte de las culturas mesoamericanas. A causa de ello considero que mejor que mostrar unos horizontes más o menos entreverados, parece útil, en lo que al ámbito andino respecta, seguir la división propuesta por Raoul d'Harcourt. Se extiende desde la iniciación de los tiempos protohistóricos en Chavín de Huantar hasta el momento de unificación de todo el ámbito cultural andino en el imperio incaico. Entre la aurora de Chavín y el ocaso de Cuzco figuran los momentos estelares de Paracas, Moche, Nazca, Tiahuanaco y Chimú.

2.—Chavín de Huantar

Durante largos años fueron muchos los arqueólogos que se negaron a reconocer que la primacía cronológica en la evolución cultural y artística del ámbito andino le correspondía a Chavín de Huantar. El único motivo en que se apoyaban para negar dicha primacía era la perfección inusitada de todos cuantos objetos suntuarios, utilitarios, religiosos o simplemente artísticos habían sido hasta entonces hallados en su zona de influencia. Ello indujo a muchos historiadores y arqueólogos a afirmar que aquellos objetos tan perfectos no podían ser anteriores al siglo primero de la era cristiana, pero posteriores investigaciones han demostrado que esa teoría era totalmente infundada y que el período áureo de Chavín de Huantar se extendía —tal como el Carbono 14 ha demostrado— desde

el año 1000 hasta el año 200 antes de Cristo. Nuevos hallazgos inclinaron más tarde a otros investigadores a adelantar el momento inicial de la nueva cultura hasta el año 1500 y a darla por concluida en algunos aspectos en el 500 antes de Cristo.

En la zona originaria de la cultura andina constituye Chavín de Huantar un contrapunto geográfico de Tiahuanaco. Chavín se halla sobre un valle atravesado por un afluente del río Marañón y parece haber sido en sus orígenes más que una gran ciudad residencial, un centro religioso de notable importancia. Si se desciende hacia el sur por la cordillera se llega pronto al deslumbrante lago Titicaca, en cuyas proximidades se halla su relativa heredera espiritual Tiahuanaco.

El más espectacular de todos los edificios excavados en Chavín de Huantar es el llamado «El Castillo». Constaba de tres pisos y 75 metros de largo por 72 de ancho. La extensión de la ciudad era inusitada para su época y se cree que rondaba los 30.000 metros cuadrados. Debió haber habido en ella un sacerdocio abundante, dado el número de sus templos. No parece probable, no obstante, que haya sido capital política de un posible imperio, sino más bien un complejo cultual con notable influencia cultural y religiosa. Había además una cerámica de cocción rudimentaria, pero de formas sumamente originales. Parecen casi actuales algunas de sus piezas, en especial unos recipientes de panza achatada sobre los que emerge una empuñadura en forma de estribo. Más actuales todavía nos parecen las estelas con sus incisiones lineales rectilíneas o en curvas de doble inflexión y notable sentido del ritmo. En las losas «figurativas» los personajes mitológicos aparecen vistos de perfil, con una extraña deformación expresionista de los entronques de sus miembros. La línea incidida es ágil y tanto su ritmo como su organización de la forma (no tanto la del espacio, demasiado constreñido, que ciñe la obra) podrían hacernos pensar en Picasso. La escultura está puesta en gran parte al servicio de la ornamentación de los templos. Hay cabezas de piedra que representan ancianos rodeados de serpientes y que se empotran en los muros y ornamentaciones abstractas. En la escultura independizada hay un tratamiento de la forma que hace pensar más en un pueblo de grandes grabadores, que de escultores exentos. El jaguar es una de sus imágenes predilectas. Abundan también no tan sólo las estelas de medio tamaño, sino también los obeliscos de más de tres metros de altura. Dominan los ritmos curvilíneos, pero combinan con igual maestría los entronques de rectas.

Los problemas que Chavín de Huantar nos plantea son todavía mayores que los que resuelve. Su arte parece haber sido hecho para gozar de él al aire libre, bajo la plena luz del sol y en grandes espacios abiertos. A pesar de ello —y no es ésta la única coincidencia— los espacios interiores son tan cavernosos como los de los templos y las chozas mayas. Abundan además los túneles y las escaleras subterráneas. Los posibles dioses de la piedra tienen también un lejano sabor mesoamericano. Enigmas y más enigmas, pero lo que sí parece aceptable es que Chavín de Huantar es algo así como La Venta de su ámbito cultural y que allí se pusieron las bases sobre las cuales, en un proceso casi ininterrumpido, habría de edificarse la cultura andina. De lo demás casi nada se sabe, pero el llamado «horizonte de Chavín» se extendió hasta muy lejos de la zona originaria, descendió a la costa, se aposentó en las orillas de otros ríos y desapareció casi de golpe.



3.—Paracas, Nazca y Moche

El segundo período es el de Paracas, localidad situada en la costa peruana en el paralelo del Cuzco. Su primer momento de esplendor se extendió desde el año 200 antes de Cristo hasta el 400 de nuestra era. El culto a los muertos llenaba toda la vida de aquellos hombres. Los momificaban muy a menudo, igual que harían siglos más tarde los incas. Un acertado sistema de riegos permitía mantener una agricultura intensiva. En la evolución de la precultura de Paracas se diferencian dos momentos: el de las cavernas y el de las necrópolis, cuyos nombres provienen del tipo de enterramientos predominante en cada uno de ellos. Los hombres de Paracas parecían preocuparse más de la muerte que de la vida. La primera época sobresale por la calidad de su cerámica incisa, parcialmente inspirada en la de Chavín de Huantar. Abundan en ornamentaciones geométricas. Entre las figurativas cabe destacar el motivo del tigre. Sus colores son variados y vivos, con predominio de verdes, amarillos y negros y escasas penetraciones mutuas. La segunda época —la de las necrópolis— se caracteriza por sus casas de piedras pegadas con algas, pero su inigualada aportación al acervo de la cultura y el arte universales lo constituyen sus maravillosos tejidos, los más hermosos, posiblemente, de todos los tiempos. Jamás se utilizaban para que se vistiesen los seres vivientes, sino que se los destinaba única y exclusivamente a envolver a los muertos. Seres míticos o fabulosos, motivos tan estilizados que hacen pensar en la abstracción geométrica, formas de suelta delimitación y expresividad delicadamente controlada los cubren casi por completo en bandas horizontales de armonía inefable. Aunque repitan en cada uno de ellos casi siempre el mismo motivo, la variedad de las imágenes resulta inagotable a causa de los minúsculos cambios que realizan en cada una. La ocupación casi total del espacio plano no disminuye la sobriedad, sino que, con su orden sin suturas, intensifica incluso el empaque y unos valores de tipo ritual que cabe intuir sin necesidad de conocer su destino de posible acompañamiento del muerto en su peregrinación ultraterrena. Los colores son igualmente variados, pero respetando siempre la igualdad de la altura tonal de los de cada conjunto y evitando toda extremosidad en su elevación o contrastación. El ritmo aquietado es exacto y lo mismo cabe decir de las actitudes seriadas y de las variaciones múltiples sobre cada ondulación o cada actitud. Ante este predominio del culto a los muertos, se había creído que Paracas era tan sólo una ciudad religiosa dedicada a enterramientos, pero excavaciones posteriores han demostrado que estaba habitada. Sus pobladores destacaban en las técnicas de momificación, mucho más avanzadas que en Chavín, y en las operaciones quirúrgicas, tales como la trepanación. Tenemos aquí, igual que en Chavín, la impresión de hallarnos en el final de una evolución que debió ser larga, pero carecemos de antecedentes inmediatos que puedan explicar tanta perfección. Carecemos asimismo de datos respecto a esa preocupación tan absorbente por la muerte y los muertos, aspecto en el que los hombres de Paracas pueden ser comparados con los egipcios de las primeras dinastías.

El tercer período empezó cuando en los valles del río Nazca y del río Moche se inició un renacimiento cultural que coincidió hacia el año 400 de nuestra era con la decadencia



de Paracas. Terminó muy poco antes del año 900 en la zona mochica, pero bastante después y en fecha menos precisable en la de Nazca. Ambos valles costeros se hallan bastante alejados geográficamente. El del Nazca está al sudoeste de Paracas y el del Moche mucho más al norte. Entre Paracas y el río Nazca se hallan Pisco e Iza, poco alejadas de la costa asimismo y variantes escasamente diferenciadas del momento nazqueño de la cultura andina. Algo al sur de Moche se hallan Cimbote, Casma y Recuay. Las evoluciones de Moche y Nazca son sincrónicas y en algunos, pero no en todos sus aspectos, presentan un claro aire de familia. Cuando hacia el año 600 alcanzan su plenitud, comienza a extenderse desde la cordillera el momento culminante de Tiahuanaco. Cabe aceptar en vista de ello posibles influencias tiahuanacas que la arqueología tiende a comprobar. Tanto en Nazca como en Moche abundan las pirámides. Pudieron haber comenzado por separado su evolución y haber confluido luego en un momento en el que Tiahuanaco , cien o doscientos años más joven que ambas en cuanto creador de cultura, pudo haberse interferido con su brillantez en los momentos finales de la misma. Pueden abonar esta suposición no sólo algunas coincidencias y hallazgos, sino más aún el desconcierto religioso que se produjo en los dos valles fluviales hacia el final del período y que parece haber provocado un cambio de creencias que contribuyó a su disolución. La nueva religión debió ser la de Tiahuanaco, con mayores coeficientes salvíficos posiblemente, pero difícilmente adaptable, tal vez, a la concepción del mundo y a la axiología que habían predominado hasta entonces en los valles costeros.

Cahuachi, a orillas del río Nazca, era el principal centro urbano del valle. Lo que más destacaba en esa zona en sus momentos de desarrollo inicial fueron sus incomparables cerámicas y los tejidos, herederos estos últimos de los de Paracas, pero a cuyo cromatismo no son ajenos tampoco los prodigiosos recipientes de formas variadas, originales y airosas. Los nazqueños eran maestros en la variedad y matización cromática. Los tonos de las cerámicas son brillantes, pero amortiguados con incomparable finura. La cocción era esmeradísima y las figuras abocetadas y con una gran tendencia a la síntesis expresiva del color y la forma.

La decadencia del arte textil en Nazca coincidió con el esplendor de su arquitectura. La fortaleza conocida con el nombre de «la Centinela» tenía, en efecto, una función defensiva, pero era además un palacio en el que debió habitar un poderoso señor local con todo su séquito. Igualmente importante es una pirámide escalonada, coronada por un palacio y no por un templo. Se le ha dado el nombre de Huaca de Mora y debió ser, como la anterior, una residencia señorial y defensiva simultáneamente.

El espíritu práctico del que dieron pruebas los arquitectos y urbanistas de Moche constituye un antecedente del de los incas. En este aspecto fueron superiores en grandiosidad a los nazqueños, pero no diferentes en sus características y en su voluntad de estilo. Es una arquitectura que se podría llamar útil y realista y que fue precedida de una cerámica que lo era también. Las vasijas utilitarias tenían cuerpos modelados en forma de figuras antropomorfas y había tanta personalidad en sus expresiones que muchos arqueólogos las consideran como verdaderos retratos y no como figuraciones arquetípicas. Igualmente poderosa debió ser, cuando se mantenía aún en pie, la que se supone que es la obra maestra de la arquitectura mochica. Es una pirámide truncada que fue construida con



130 millones de ladrillos de adobe cocidos al sol del trópico y que ha sido bautizada con el nombre de «Huaca del Sol» a causa del culto al que posiblemente se la había consagrado. Sus 23 metros de altura parecen modestos, pero su base es de cien metros de lado y se eleva sobre la mitad sur de una enorme terraza de 18 metros de altura, 228 de largo y 136 de ancho, a la que se ascendía por una escalera monumental que completaba la grandiosidad del conjunto. Otra de las pirámides, que se supone estaba consagrada al culto lunar, fue excavada con gran maestría por Max Uhle, quien descubrió en las capas más altas de su excavación algunos objetos cerámicos procedentes de Tiahuanaco. Ello demuestra la lógica ósmosis existente entre esos dos sectores de la cultura andina, pero resultaría aventurado discutir si las pirámides similares de Tiahuanaco son anteriores o posteriores a las de Moche y Nazca.

Si la pintura mochica es fuerte de color y tal vez caricaturesca en las ánforas, resulta en cambio exquisita en los abundantes murales que ornamentaban algunos de sus edificios religiosos. Los realizaban sobre ladrillo recubierto de barro o estuco y representaban, a menudo, escenas de ultratumba de notable ritmo, gran maestría para conjuntar con perfecto equilibrio abundantes figuras. Hay, en líneas generales, una segura eliminación de elementos superfluos. Una de las más hermosas es la «Danza de los muertos bajo las estrellas».

Fueron además los mochicas grandes ingenieros que construyeron en aquellos días de crecimiento demográfico extensos acueductos y bien estudiados pantanos. En este aspecto fueron sin duda unos buenos maestros de los incas, quienes los superaron, no obstante, en medios, en capacidad técnica y en espíritu previsor.

El momento mochica-nazqueño de la cultura andina perduró hasta fecha incierta, pero relativamente tardía, en Nazca. En Moche fue degollado, en cambio, muy poco antes del año 900. Se ha supuesto que hubo un cambio de religión entre los mochicas y que ello coincidió con una serie de guerras de destrucción, pero todavía se tienen muy pocos elementos para formar un juicio. Tres siglos después los chimúes ocuparon asimismo el Valle del Moche y contribuyeron desde su capital de Chan-Chan a consolidar algunos de los legados de la cultura andina en un momento poco posterior al de Tiahuanaco y poco anterior al de la unificación incaica.

4.—Tiahuanaco, máximo centro religioso del ámbito andino

El cuarto período es el de Tiahuanaco. La vieja ciudad en ruinas se halla a 24 kilómetros del lago Titicaca, en dirección sur y a 3.900 metros de altitud sobre el nivel del mar. El conjunto de los edificios religiosos de Tiahuanaco se extendía sobre una superficie de 1.000 metros de largo por 450 de ancho. El método del Carbono 14 ha probado que el Tiahuanaco clásico, el que creó algunas de las obras arquitectónicas y escultóricas más deslumbrantes de América, inició su evolución hacia el año 600. Su momento de irradiación sobre extensos territorios del ámbito andino, debió alcanzar su intensidad máxima hacia

el año 1000 y perdurar hasta los inicios de la expansión chimú, cuando hacía ya al menos un siglo que la ciudad originaria había sido arrasada por unos invasores desconocidos.

No parece probable que Tiahuanaco haya sido capital de un poderoso Estado, sino tan sólo ese grande e indiscutido centro religioso cuyo influjo espiritual y cuya calidad estética suscitaron escuela en las regiones circundantes entre el año 1000 y el 1300 de nuestra era. Antes, hacia 1200, llegó la destrucción repentina, en guerra, posiblemente, con algún pueblo vecino y escasamente civilizado. Cuando los incas entraron en la vieja capital religiosa ya todo estaba en el estado de deterioro que continuó durante siglos hasta que los arqueólogos actuales comenzaron su salvamento. Su fin se pareció al de la mesoamericana Teotihuacán, pero los incas resucitaron tras haber ocupado sus ruinas una gran parte de lo que había sido su espíritu y le prestaron un fugaz esplendor póstumo.

La arquitectura de Tiahuanaco se halla en mal estado, pero la «Puerta del Sol» ha sido alzada de nuevo. Se han excavado además varios edificios de notoria importancia. Entre los recuperados figuran bastantes pirámides, pero su estudio se halla en sus inicios. Suelen estar recubiertas por montículos de tierra, fruto del paso de los siglos, y se distribuyen sobre toda el área de la antigua ciudad religiosa. Entre las obras mejor conocidas se encuentra la Acapana, que es una especie de fortaleza para cuya erección se aprovechó una minúscula colina de tan sólo 15 metros de alto. A su lado se halla la famosa Calassaya. Es una extensa construcción que mide 135 metros de largo por 130 de alto, pero lo que más asombra en ella es el conjunto de grandes monolitos que la circundan y que suelen compararse muy a menudo con los menhires prehistóricos. Para explicar su distribución se han buscado algunas interpretaciones esotéricas y otras varias, más astrológicas que astronómicas, que no han sido probadas. En el centro del conjunto hay un patio de 64 metros de largo por 60 de ancho, al que se sube por una escalera de tan sólo seis escalones.

Fue al pie de esta Calassaya en donde fue descubierta la famosa «Puerta del Sol», símbolo de Tiahuanaco en la actualidad y uno de los monumentos más hermosos e impresionantes de toda América. A pesar de su respetable tamaño, se utilizó para realizarla un solo bloque de andésita. Sobre la apertura baja y estrecha, hay un amplio panel en cuyo centro aparece la antes recordada escultura de un dios sentado sobre el trono escalonado que a tanta literatura esotérica ha dado ocasión. Algunos de los comentaristas de esta obra, llena de símbolos religiosos, han supuesto que se trataba de Viracocha, pero parecen hallarse más en lo cierto quienes suponen que es el dios Sol. Su rostro hierático y un tanto congelado despide un haz de rayos que se abren hacia todas las direcciones y terminan en cabezas de animales. Hay además en la puerta tres magníficos frisos. Dos de ellos representan cabezas humanas de ojos inmensos y quietos. El que se halla entre ambos se compone de dos procesiones de humanoides híbridos, con cabeza de ave de presa, que se dirigen sin exageración del movimiento hacia el trono del dios. Se ha supuesto que la «Puerta del Sol» es un calendario y que los relieves pueden referirse a una interpretación mítica de algunos fenómenos cósmicos, pero no cabe inducir de ello —caso de que así sea— que la simbolización de esos reales o supuestos acontecimientos constituya una sabiduría esotérica o un camino de salvación. Los dioses salvíficos actúan de otra manera y no sólo prometen la inmortalidad, sino que predican una moral susceptible de



·llevar la paz a la psique de los creyentes. Puede haber, es cierto, una simbología mágica, pero en ese posible aspecto no constituiría un caso único, sino uno más y no demasiado antiguo. Como obra de arte es, en cambio, de una sobriedad, un rigor y una majestad de los que existen en el mundo pocos equivalentes y parece haber sido hecha a imagen y semejanza de un pueblo posiblemente enjuto, hermético y con vida interior, tal como los dioses que dicho pueblo ha creado nos autorizan, tal vez, a inferir.

La escultura en piedra tiene una viril maestría en la labra y una solemnidad austera y de altísima calidad en su acabado sin florituras y sin un solo efectismo. Algunas de las piezas más eminentes parecen prismas o cilindros aplomados de piedra en los que las formas del cuerpo se inscriben sin romper el ritmo general. Es habitual que carezcan de cuello y que los brazos, adosados al cuerpo, formen espacialmente parte del mismo con su pequeño relieve geometrizado. Semejante manera compacta de organizar el cuerpo humano hace pensar en las imágenes de tamaño medio de La Venta, con las que coinciden en dignidad y en el austero respeto con el que fueron tratadas por sus desconocidos autores. A mí me inspiran la sensación de ser unos dioses meditativos, que sufrían con una pasión metafísica de conocimiento de lo inaprehensible. No sé describir de otra manera su gesto y su expresión entre hierática, anhelante y reconcentrada. Son una de las máximas cimas de la escultura de ambas Américas y poseen un empaque ritual y una sobriedad que sobrecogen e inducen al recogimiento y a la búsqueda de lo absoluto. Las estatuas de la Isla de Pascua se les parecen en la grandiosidad, pero no tienen con ellas ninguna relación estilística. Tiahuanaco era excelso y solemne y los enigmas que nos plantea siguen siendo tan acuciantes hoy como en el momento en que fue destruido tras su deslumbrante esplendor religioso y artístico.

5.—Reino de Chimú

El quinto período es el del Reino de Chimú y se caracteriza por la fundación de gran número de ciudades, no tan sólo en el antiguo Valle de Moche que los chimúes ocuparon, sino también en otros muchos lugares de todo el ámbito andino. Ello hace más verosímil la teoría de un terriblemente alto crecimiento demográfico que obligó a tomar medidas de emergencia para evitar que la población pasase hambre y que pudo ser, por tanto, una de las causas del nacimiento del posterior Estado socialista-teocrático de los incas. Los chimúes se adelantaron en algunos atisbos a esa futura organización de la sociedad e intentaron racionalizar la producción. Ello produjo un renacimiento industrial, pero no espontáneo, de los estilos locales. La cerámica bajó en este nuevo empeño, en calidad, pero la orfebrería, los textiles y los trabajos hechos con plumas de pájaros mantuvieron su altura técnica. La vida del reino del Gran Chimú fue breve. Se inició hacia 1200, antes de la erección de Chan-Chan, y terminó con la conquista incaica en 1450. Se ha supuesto que su arte y algunas de sus costumbres tenían influencias mesoamericanas. Aunque adoraban al sol y la luna, es curioso el mito en el que la creación del hombre se la atribuían a cuatro estrellas. Su sentimiento religioso debió ser muy vivo. En Chan-Chan se descubrieron numerosas pirámides, pero en este caso cabe aceptar la influencia de las de Tia-

huanaco desde los cimientos de las mismas. Su mejor arte, por muy interesantes que sean los vasos de oro repujado o con incrustraciones de turquesas del «tesoro de Illimo», fue sin duda la programación urbanística. Chan-Chan obedecía a un proyecto casi tan riguroso como lo fue más tarde el del Cuzco. Sus construcciones eran de ladrillo, pero poseían amplias plazas, calles y palacios. No tan sólo estaba amurallada la ciudad, sino también todos sus grandes barrios en los que se cree que cada uno de sus clanes o clases sociales vivía separado de los restantes. Las pirámides se hallaban salpicadas rítmicamente por toda la ciudad y servían de basamento a templos o altares. Todo se debía hallar seriamente jerarquizado en aquella sociedad en la que la aportación de la tradición mochica pudo cumplir también un papel importante. Cuando en 1450 los incas ocuparon Chan-Chan, el mítico esplendor del reino del Gran Chimú, recordado en la crónica del misionero Cabello de Balboa, terminó de repente, pero sus logros técnicos pasaron a formar parte del acervo general de la sociedad andina, cuya unificación tras la desaparición de su último rival serio, concluyeron rápidamente los nuevos dominadores.

6.—Unificación incaica de la cultura andina

La más deslumbrante creación de la cultura andina en su momento de unificación incaico no radica en su interpretación religiosa del mundo, ni en su conmovedora poesía metafísica o en su arte más bien sincrético, sino en su originalísima concepción del Estado. Es el ejemplo máximo de un imperio en el que todo se hallaba previsto y en el que, sin dejar un solo cabo suelto, se programaban la producción, el consumo, el utillaje, los niveles de crecimiento y los medios de hacer frente a posibles contingencias imprevisibles. Esos programas drásticos no habían tenido hasta entonces ningún equivalente en ningún otro ámbito cultural. Dentro de un orden estrictamente jerárquico y teocrático, se permitía la participación del pueblo en algunos comicios, en los que tenían derecho a voto los cabezas de familia, en algunos casos, y toda la población, incluidos ambos sexos, en otros menos frecuentes. Estas consultas no eran vinculativas, sino indicativas, pero sus resultados solían ser tenidos en cuenta. Todos los súbditos del imperio estaban obligados a servir a Dios y a los dioses, pero más todavía al inca, quien en su calidad de hijo del Sol, ostentaba todo el poder y lo ejercía con acierto las más de las veces. En el viejo mito el dios Sol había sido creado por Viracocha, dios salvífico de larga barba que en algunas de las versiones había llegado al Perú atravesando el océano y que había de regresar algún día para establecer en el imperio una edad de oro. Los últimos emperadores incas ya no creían en su origen divino, pero el pueblo seguía creyendo en ellos y así se facilitaba la coherencia del imperio. Las tradiciones orales eran fundamentales debido a que los incas no habían creado una escritura, aunque sí conocían un sistema de cuerdas con nudos para contar y hacer algunas operaciones aritméticas. La trasmisión oral suele ser confusa, pero en el caso del arte el estudio directo de los objetos y la datación radioactiva de los mismos constituyen un complemento excelente de las noticias recogidas por los misioneros o por algunos aborígenes y mestizos que, tal como acaecía con el inca Garcilaso de la Vega, hablaban y escribían el español con una total perfección.



La organización estatal era minuciosa y el Estado se ocupaba en un régimen casi socialista de atender a la alimentación de todos sus súbditos. La sociedad se hallaba totalmente jerarquizada y constaba de tres clases dirigentes (funcionarios, sacerdotes y nobles) y otras tres menos favorecidas (campesinos, ganaderos y artesanos), pero nunca el orden jerárquico llegó a ser discutido debido a que la justicia social era una realidad efectiva en todo el imperio y a que el Estado no tan sólo alimentaba gratuitamente a todos los necesitados, sino que les proporcionaba por añadidura las tierras, rebaños e instrumentos necesarios para que pudiesen tener una agricultura floreciente, apacentar en grupos familiares grandes rebaños y fabricar los utensilios más idóneos para el buen funcionamiento de la producción y para el disfrute de todas las clases sociales.

Se cree que el mítico Manco Capac fue hacia el año 1200 el primer inca y que su pueblo procedía del norte del lago Titicaca. Se supone asimismo que su sucesor fue Sanchi Roca y que muy a principios del siglo XIII se fundó la ciudad de Cuzco, en la que establecieron los incas su capital. En los primeros decenios del siglo XV se vieron obligados los incas a luchar con dos enemigos muy belicosos para poder conservar sus tierras de cultivo y adquirir otras nuevas que les permitiesen mantener a una población siempre creciente. Eran esos primeros enemigos los collas en la orilla sur del Titicaca y los chanca en el norte. Luego descendieron los incas hasta la costa y se apoderaron del reino de Chimú en 1450. La expansión se hizo irrefrenable a partir de entonces y entre 1463 y 1471 extendieron sus fronteras meridionales hasta el río Maule, al norte de Chile, y a la zona de la actual Tucumán, en el noroeste de la Argentina. Finalmente Tupac-Yupanqui conquistó el Ecuador a finales del siglo XV, pero no llegó a dominarlo nunca de una manera enteramente satisfactoria. En 1493 su hijo Huayna Capac lo heredó en el poder. Las carabelas castellanas habían llegado a Santo Domingo un año antes y Francisco Pizarro iniciaría la conquista del podersoso imperio incaico 39 después.

Un imperio como el incaico, que respetaba la libertad religiosa de todos los súbditos y que les garantizaba el alimento, el habitáculo, que era cedido gratuitamente por el Estado, la vestimenta y los bienes de producción, debía tener pocos problemas internos. Había además un sistema avanzado de seguridad social y se atendía de manera especial a los huérfanos, a las viudas, a los inválidos, a los enfermos, a los soldados en filas y a los altos funcionarios. Ese Estado era por sí mismo una obra de arte, pero lo fueron también su ingeniería, su planificación urbanística y su arquitectura. Las artes restantes eran también dignas de aprecio, pero tal vez no fuesen tan deslumbrantes como las de algunos de los períodos anteriores. Las fortalezas eran un modelo de ingeniería militar. Entre las ciudades, parecen haber sido prodigiosas Machu Pichu y El Cuzco, capital del imperio. De la primera, que era tal vez un gran centro religioso, apenas quedan unos cuantos edificios semiderruidos y el trazado de las calles y las grandes plazas, ejemplo de una grandiosa concepción urbanística. En el Cuzco lo incaico y lo hispano se hallan tan entreverados que el ábside de la iglesia de Santo Domingo se alza sobre las ruinas del Cori-Kancha, templo incaico del sol.

Los incas construían sus edificios a la manera romana y alzaban sus muros con grandes sillares de piedra que se unían por su propio peso sin necesidad de utilizar ninguna argamasa. Dichos sillares eran a veces ligeramente abombados para darle una mayor mo-

vilidad y relieve, a unas fachadas literalmente solemnes. Así acaece con el muro del Acllay-Huasi, pero en el interior del recinto incaico se alza una recia iglesia secentista con cúpula de tambor. A todos estos edificios los supera la fortaleza de Sacsaywaman, que situada en el centro exacto del Cuzco, dominaba con sus altísimos torreones, hoy derribados, toda la ciudad. Los enormes sillares de los muros que protegen la fortaleza, el ritmo ascendente y un tanto imprevisible. de las escaleras monumentales, la disposición de los sillares, todo, en suma, nos hace pensar en un muro de cícoples, fruto grandioso de una programación perfecta.

Lo acaecido con Machupichu (Macchu Picchu en la nomenclatura erudita) es muy diferente. Parece seguro que era una ciudad incaica y es probable que haya sido, además, un gran centro religioso, pero no muy poblado. El número de sus casas —contadas por sus cimientos— no pasaba de cien, lo que permite calcular que la población debió rondar tan sólo el millar de habitantes. El paisaje de la zona de la cordillera de Vilcabamba en la que al noroeste de Cuzco se hallaba emplazada, es literalmente espectacular. La cordillera la ciñe por un lado y por los otros tres el río Urubamba, en cuyo valle había sido erigida. Se ha supuesto que ha sido allí en donde, huyendo de los españoles, se habían refugiado algunos de los últimos dignatarios y guerreros incaicos, pero se carece de pruebas que confirmen esa suposición. Lo que sí esta comprobado es que Machupichu, al igual que había sucedido en Mesoamérica con las grandes ciudades de la primera cultura maya, fue devorada por la selva en fecha incierta. Los españoles, durante los tres siglos que gobernaron el virreinato del Perú, no habían oído jamás hablar de la desaparecida ciudad. Tras la independencia, los primeros gobiernos de la República del Perú tampoco llegaron a enterarse de su existencia, pero en 1911 el arqueólogo Hiram Binghan decidió excavar esa zona y surgieron a la luz los cimientos y algunos pavimentos y muros de sus templos, fortalezas y hogares. La ciudad, escalonada sobre la cordillera, ofrece toda suerte de perspectivas. Los muros son de una exactitud matemática, que alcanza su punto culminante en «El Torreón», considerado como su más importante edificio y ubicado en el centro exacto de la ciudadela. La sucesión de los edificios nos hace pensar en una escalera gigante que sube la cordillera con escalones más altos que los seres humanos. Había edificios como el llamado «Casa de la Ñusta» que tenían dos pisos y canalizaciones para la subida del agua. En otras zonas la piedra gris y la rosada, sabiamente labradas y combinadas, ponían una suave nota de color en la casi totalidad del ámbito urbano. La muralla exterior tenía un gran grosor, pero dado el escaso número de sus habitantes parece poco probable que Machu Pichu haya sido un bastión defensivo de capital importancia. Lo más verosímil es que hubiese allí, al igual que había habido en Teotihuacán en Mesoamérica y en Tiahuanaco en el ámbito andino, uno de esos refugios divinos en los que nacían y morían unos dioses cuya muerte o ausencia provocaban simultáneamente la muerte transitoria o perpetua del santuario.

Cerca de los límites septentrionales del imperio, en territorios del actual Ecuador, cabe destacar los templos y otros monumentos excavados en Ingaparica, poblado en el que se hallaban radicados los indios cañaris, que vivieron en una fructífera convivencia con los incas y crearon, en una simbiosis fecunda algunas importantes obras arquitectónicas de planta circular unas veces e irregular otras. Entre sus construcciones más hermosas fi-



guran el «Aposento de las urnas trapezoidales», algunos silos circulares y el «Templo del sol», de planta también circular y con un tratamiento de los sillares algo más evolucionado en su labra y acoplamiento que el de los restantes monumentos incaico-cañaris de Ingaparica.

En lo que a las restantes artes respecta se cree que antes de realizar sus primeras esculturas en piedra prefirieron los incas la talla en madera. Su dominio de la piedra era grande y con preferencia por los formatos pequeños o medianos. Abundaban las imágenes bicéfalas, las búsquedas de lo esencial en los rasgos de cada rostro y los keros antropomorfos de plata. La esquematización de las formas tenía una alta eficacia expresiva, que se compaginaba bien con un hieratismo que debía tener mucho de ritual. Lo mismo cabe decir de algunas figuras no muy grandes de oro o de plata.

En lo que a los vasos respecta, los de plata repujada para usos ceremoniales competían en esbeltez con los kenkeros o keros de airosas formas en madera ricamente policromada. Las imágenes se organizaban en los keros de madera en anchas bandas circulares. Las figuras eran geométricas o en una esquematización sabia aludían a los mitos o a las creencias religiosas, pero solía haber también alguna banda con imágenes alusivas a la fauna circundante. En la actualidad se tiende a creer que los incas no llegaron a conocer la pintura mural, pero la de los keros es de una enorme perfección y una limpieza reconfortantes. Algo similar acaece con los hermosos tejidos en lana de vicuña, notables por su serialismo sabiamente organizado y por una luminosidad y una matización que pueden competir con las de algunos de los mejores momentos de la escuela de Nazca.

La cultura andina alcanzó en los seis grandes momentos de su ciclo evolutivo una altura organizativa y una calidad artística tan grande como las de las grandes culturas mesoamericanas que hemos recordado en un artículo antecedente en estos mismos *Cuadernos Hispanoamericanos.* A decir verdad no fueron tan sólo los españoles quienes las derrumbaron, sino también una disolución interna que se había iniciado en ambas zonas un siglo antes. Los descontentos eran menos en el imperio inca que en el azteca, pero había los suficientes, no obstante, para poner en peligro la coherencia del Estado teocrático. La rápida conversión al catolicismo nos prueba hasta que punto los antiguos dioses se hallaban ya muertos para una gran parte del pueblo y sabido es que toda cultura muere cuando mueren sus dioses. Luego nace de las cenizas una cultura nueva o se produce una integración en una cultura preexistente. En el mundo andino y el mesoamericano perduran ambas herencias y el mestizaje étnico y el cultural están creando una síntesis integradora que parece hallarse destinada a dar sus mejores frutos a medida que vayan adquiriendo una más clara conciencia de sus orígenes, de su identidad doble y de sus inmensas posibilidades futuras todas las naciones iberohablantes de ambas Américas.

Carlos Areán

«...No estoy preparada para ningún acontecimiento en absoluto. ¿Debería haber matado esto que me está matando?



Sylvia Plath en 1955



Aún ardiendo

Cuando Sylvia Plath, en marzo de 1962, casi un año antes de su desalentador suicidio, concluyó este «poema para tres voces», era frecuente entre autores de distintos géneros escribir ciertos textos destinados a la radio, un medio que, por aquel entonces, rechazando el avance corrosivo de la televisión, continuaba siendo mayoritario.

Existían precedentes. La BBC de Londres, por ejemplo, donde fue estrenado, había retransmitido algunas de las obras que, de uno u otro modo, pudieron haberle impulsado a semejante experimento formal: *All that fall, Embers*, o *Words and Music*, de Samuel Beckett; *The Wound*, de Ted Hughes, su marido; y, sobre todo, *Under Milk Wood, a play for voices*, de Dylan Thomas, poeta con quien la unía una feroz afinidad y al que pudo escuchársela, de viva voz, en 1953.

Aparentemente, el argumento no puede ser más sencillo: tres mujeres de diversas edades, profesiones y actitudes vitales, expresan la transformación que en ellas opera la maternidad, y los sentimientos enfrentados que tal hecho les provoca. Al hilo de los acontecimientos —ingreso, parto, postparto, vuelta a la «normalidad»—, entrevemos que la primera mujer lo acepta dichosa, la segunda, angustiada, sufre un aborto, y la tercera, aun sintiéndose culpable, decide abandonar a su hija.

Pero es que la importancia de tan espléndido poema —incalificable, por otra parte: mitad lírico, mitad dramático—, no radica ni en su originalidad ni en la gravedad de su temática, sino en la intensa y cortante calidad de sus versos. No en vano se considera a Sylvia Plath como una de las creadoras más lúcidas de este siglo ya agonizante, y es, precisamente, por haber sabido dotar de una estructura lírica desconocida hasta entonces a unos motivos que antes parecían «naturales» y, en consecuencia, anodinos, faltos de todo aliciente artístico; máxime cuando se trataba de asuntos inherentes a la esencia misma de la mujer, y no a la idea falsa y sublimada que de ella posee el hombre.

Idéntico interés ofrece el carácter semibiográfico del texto, ya que, en cierta medida, las otras voces (en una primera redacción tenían nombre) que nos hablan son escisiones de la propia autora, aluden a objetos o vivencias personales y reviven sentimientos que también la perturbaron. De hecho, por aquellos años, Sylvia tenía ya una hija, Frieda, había sufrido un aborto, y acababa de dar a luz al segundo de los Hughes Plath, Nick, protagonista de algunos versos de esta última época donde se constata la fragilidad del recién nacido frente a la dura aspereza del cerco real.




Como ya adelanté líneas arriba, Sylvia leyó el poema en el Tercer Programa de la BBC inglesa el día 19 de agosto de 1962 causando una de las mayores resonancias que se recuerdan, no sólo con esta intervención, sino también con el recitado, aún ardiendo, de varios textos pertenecientes al libro póstumo *Ariel*.

Tres mujeres fue publicado por primera vez en 1968, y en una única edición limitada de 180 ejemplares. Más tarde Ted Hughes, albacea literario de su, todavía en parte inédito, legado, lo incluyó en *Winter trees*,[1], volumen que recoge los poemas escritos dos meses antes de su muerte, y, por supuesto, en los *Collected Poems*, auténtica recopilación de genialidades, ganadora del premio Pulitzer de Poesía 1981.

Juan Abeleira



[1] *Dicho volumen ha sido publicado parcialmente, y por primera vez en castellano, en la revista* Quimera, *febrero 1990, nº. 95, traducido y anotado por quien aquí suscribe.*

Tres mujeres
(Poema para tres voces)

Lugar: Una sala de maternidad y sus alrededores.

PRIMERA VOZ:

Yo soy lenta como el mundo. Aguardo paciente;
girando por mi tiempo, los soles y los astros
me observan con atención.
El interés de la luna es algo más personal:
pasa junto a mí, una y otra vez, radiante como una enfermera.
¿Se duele por lo que va a ocurrir? No lo creo.
Simplemente le asombra tanta fertilidad.

Cuando salgo a pasear soy todo un espectáculo.
No tengo que pensar ni repetirme nada.
Lo que se gesta dentro de mí sucederá sin cuidado.
El faisán se yergue en la colina;
está ordenando su plumaje musco.
No puedo evitar sonreir por cuanto sé que existe en mí.
Hojas y pétalos me asisten. Ya estoy preparada.

SEGUNDA VOZ:

Cuando vi por primera vez el pequeño flujo rojo, no podía creerlo.
Observaba a los hombres ir de aquí para allá, en la oficina, ¡tan fútiles! [1]
Había en ellos un no sé qué acartonado que ya entonces intuía,
aquella insulsa, fútil necedad de la que surgen interminables
sus ideas, destrucciones, buldózeres, guillotinas, blancos recintos
repletos de gritos, y esos fríos ángeles, las abstracciones.
Sentada ante mi escritorio, con las medias, los tacones altos,

[1] Fútiles: *el adjetivo «flat», aplicado, en este contexto, a la actitud general de los hombres, conlleva significados tales como «liso, plano, insípido, fútil, vacuo, sin interés».*



escuchaba al hombre para el que trabajo decir riendo:
«¿Has visto al demonio o qué? Te has puesto pálida de repente».
Y yo callaba. Veía a la muerte en los árboles secos, una carencia.
Apenas podía creerlo. ¿Tan difícil le resulta
al espíritu concebir un rostro, una boca?
Las letras surgen de estas teclas negras, y estas teclas negras
surgen de mis dedos alfabéticos, ordenando partes,

partes, pedazos, piezas, múltiplos brillantes.
Yo muero al sentarme. Pierdo una de mis dimensiones.
Los trenes rugen en mis oídos: ¡Salidas! ¡Salidas!
La vía plateada del tiempo se abisma a lo lejos,
y el cielo blanco derrama sus promesas, como una copa.
Estos son mis pies, estos ecos mecánicos:
toc, toc, toc, clavijas de acero. Me encuentran defectuosa.[2]

Arrastro conmigo esta dolencia, esta muerte hasta mi casa.
Ahí está de nuevo, es esta muerte. ¿O quizás el aire,
las partículas de destrucción que absorbo? ¿Soy acaso un pulso
cada vez más débil, encarando ese ángel helado?
¿O es mi amante entonces, esta muerte, esta muerte?
De niña amé a un hombre, amé un liquen desgarrador.
¿Es éste, pues, el único pecado, este antiguo, muerto amor a la muerte?

TERCERA VOZ:

Recuerdo el instante en que lo supe con seguridad.
Los sauces se estremecían ateridos;
el rostro reflejado en el estanque era hermoso, pero no mío;
tenía una mirada altiva, como el resto de las cosas,
y todo me parecía peligroso: palomas, palabras,
estrellas, lluvias de oro, ¡concepciones, concepciones![3]
Recuerdo un ala blanca, fría

y el enorme cisne con su mirada terrible,
acercándose a mí, como un castillo, desde la superficie del río.
Hay una serpiente en cada cisne.
Deslizándose; sus ojos encierran oscuras intenciones.
Vi el mundo en ello, pequeño, ruin, tenebroso,
engarzado palabra a palabra, acto a acto.
Un cálido día azul había florecido en algo[4].

No estaba preparada. Las nubes blancas, irguiéndose
a cada lado, fueron arrastrándome en cuatro direcciones[5].

[2] Defectuosa: *o bien, «carente, necesitada de algo».*

[3] Concepciones: *por un lado, la «lluvia de oro» alude a Danae, hija de Acrisio, fecundada por Zeus bajo dicha forma; por otro, las «concepciones» hacen referencia a la Virgen María y al Espíritu Santo; de hecho, ambos relatos guardan rasgos en común.*

[4] Florecido en algo: *la imagen también es ambigua en inglés; probablemente significa que «un cálido día azul había florecido, transformándose así en algo nuevo y distinto».*

[5] ...cuatro direcciones: *como cuatro caballos que se encabritan (uno de los significados del verbo «to rear») hacia todas direcciones, las nubes arrastran el cuerpo de la tercera mujer.*



No estaba preparada.
No sentía respeto alguno por ello.
Pensé que podía rechazar su consecuencia,
pero era demasiado tarde, demasiado tarde, y el rostro
siguió configurándose con amor, como si hubiese llegado el momento.

SEGUNDA VOZ:

Ahora, sólo un mundo de nieve. Estoy lejos de casa.
Qué blancas son estas sábanas. Los rostros sin facciones.
Escuetos e imposibles, como los de mis hijos,
esos pequeños enfermos que eluden mis brazos.
Ningún otro niño me roza: son terribles.
Tienen demasiados colores, demasiada vida. Nunca están callados,
callados como esta pequeña vaciedad que llevo dentro.

He tenido varias oportunidades. Lo he intentado con todas mis fuerzas.
He suturado la vida dentro de mí como un órgano extraño,
y he caminado despacio, insegura, como si fuese algo insólito.
He intentado no darle vueltas. He intentado ser natural.
He intentado ser ciega en el amor, como hacen otras mujeres,
ciega en la cama, con mi amado y dulce ciego,
no buscar, entre la densa oscuridad, un rostro ajeno.

Y así lo hice. Pero el rostro aún estaba allí,
el rostro del nonato amante de sus perfecciones,
el rostro del muerto que sólo podía ser perfecto
en su sencilla paz, y sólo así permanecer sagrado.
Luego surgieron otros muchos rostros. Rostros de naciones,
gobiernos, parlamentos, sociedades,
los rostros sin rostro de los hombres importantes.

Estos son los hombres a quienes temo:
¡Sienten tantos celos de todo aquello que no sea fútil! Son dioses celosos
a quienes les gustaría volver fútil el mundo sólo porque ellos lo son.
Veo al Padre conversando con el Hijo.
Semejante futilidad únicamente puede ser sagrada.
Dicen: «Dejad que os construyamos un cielo»,
«dejadnos lavar y limpiar las impurezas de estas almas».



PRIMERA VOZ:

Estoy tranquila. Tranquila. Con la tranquilidad que precede a lo terrible:
el instante amarillo antes de que el viento se eche a andar,
cuando las hojas vuelven sus manos, sus destellos pálidos. Cuánta quietud, aquí.
Las sábanas, los rostros están blancos, detenidos como relojes.
Las voces retroceden y se igualan. Sus jeroglíficos visibles
se alisan formando pantallas de pergamino que resguardan del viento.
¡Pintan tales secretos en árabe, en chino!

Estoy callada y morena. Soy una semilla a punto de germinar.
El color moreno es mi esencia muerta, taciturna:
no ansía ser nada más, o diferente.
El crepúsculo me corona ahora, de azul, como a una Virgen.
¡Oh color de la distancia y el olvido!,
¿cuándo llegará el momento en que el tiempo germine
y la eternidad lo engulla, y yo me anegue del todo?

Hablo sola, sólo conmigo, apartada del resto,
limpia[6] y cárdena de desinfectantes, lista para el sacrificio.
La espera me pesa sobre los párpados. Se extiende como el sueño,
como un gran océano. Lejos, muy lejos, siento la primera ola arrastrando
su carga de agonía hacia mí, ineludible, como una marea.
Y yo, caracola resonando en esta playa blanca,
afronto las voces abrumadoras, el terrible elemento.

TERCERA VOZ:

Ahora soy una montaña entre mujeres montañosas.
Los médicos no cesan de atendernos como si nuestra gravidez
nos volviese idiotas[7]. Sonríen de un modo estúpido.
Ellos tienen la culpa de que esté así, y lo saben.
Se aferran a su futilidad como a una especie de salud.
Pero, ¿y si un día les sorprendiese algo semejante
a lo que me ha ocurrido a mí?: se volverían locos.

¿Y qué si dos vidas han sido derramadas entre mis piernas?
He visto la sala blanca, limpia, con todo su instrumental.
Es un lugar creado para los gritos. Para la desdicha.
«Aquí es donde vendrás cuando esté preparada».
Las luces nocturnas son rojas lunas planas. Opacas a fuerza de sangre.
No estoy preparada para ningún acontecimiento en absoluto.
Debería haber matado esto que me está matando.

[6] Limpia: «*Swab*» *es un utensilio de algodón con el que los médicos enjuagan la boca de sus pacientes. También, una especie de escobilla con la que los soldados limpian el alma de los cañones, y los músicos el interior de las flautas, los clarinetes, etc. Así que «swabbed» significa lit. «fregoteada», «escobillada».*

[7] Idiotas: *Lit. «Como si la gravidez, la maternidad espantase a la inteligencia».*



PRIMERA VOZ:

No existe un milagro más cruel que éste.
Me siento arrastrada por caballos, por cascos férreos.
Pero resisto, continúo hasta el final, y acabo la tarea.
Túnel oscuro que atraviesan volando, furiosas, las visitaciones,[8]
las visitaciones, las procesiones, los rostros sobrecogidos.
Soy el centro de una atrocidad.
¡Qué clase de dolencias, qué tristezas debo estar concibiendo!

¿Cómo puede tal inocencia asesinar así? Está estrujando mi vida como si fuese una ubre.
Los árboles se agostan en las calles. La lluvia es corrosiva.
La degusto en mi lengua, y los horrores factibles,
los horrores que se yerguen estériles, las madrinas desdeñadas[9]
con sus tic-tacs del corazón, con sus carteras llenas de utensilios.
Dejadme y seré un muro y un techo protectores.
Dejadme y seré un cielo y una colina de bondad: ¡dejadme!

Un cierto poder crece dentro de mí, una vieja tenacidad.
Me escindo en dos, como el mundo. Y, luego, toda esta negrura,
este ariete de negrura, empujando. Cruzo las manos sobre un monte.
El aire está viciado, viciado de tanto tejemaneje.
Me manosean. Me toquetean como a un tambor hasta hacerme sonar.
Mis ojos se constriñen a causa de esta negrura.
No veo nada.

SEGUNDA VOZ:

Alguien me acusa. Sueño con masacres.
Soy un jardín de negras y rojas agonías. Y las bebo,
odiándome por ello, odiándome y temiéndome. Ahora el mundo concibe
su propio fin y corre hacia él, con los brazos extendidos amorosamente.
Es un amor mortífero que todo lo enferma.
Un sol muerto tiñe los periódicos. Un sol rojo.
Voy perdiendo vida tras vida que la oscura tierra absorbe.

Ella es la vampira que nos drena. Por eso nos mantiene
y nos ceba: qué amable. Su boca es roja.
La conozco. La conozco muy bien:
viejo rostro invernal, vieja estéril, vieja bomba de relojería.
Los hombres han abusado de ella vilmente. Pero acabará comiéndoselos,
comiéndoselos, comiéndoselos, comiéndoselos al fin.
El sol se ha puesto. Muero. Construyo una muerte.

[8] Visitaciones: *nueva alusión a la Virgen María. En este caso, la visita que realizó a su prima Santa Isabel, la cual, embarazada, sintió al niño removiéndose en su seno, de alegría. También, «anunciaciones» en cuanto alude a la visita de un mensajero de Dios en sueños.*

[9] Madrinas desdeñadas: *¿Alusión a «La bella durmiente»?*

PRIMERA VOZ:

¿Quién es este niño azulado, furioso,
fulgurante y extraño, como si hubiese sido arrojado de una estrella?
¡Mira de un modo tan airado!
Entró volando en la habitación, con un grito en sus talones[10].
Su color azul empalidece: es humano a pesar de todo.
Un loto rojo se abre en un cuenco de sangre;
me están cosiendo con seda, como si fuese un tejido.

¿A qué se dedicaban mis dedos antes de asirle?
¿A qué mi corazón, con su amor?
Nunca he visto nada tan puro, tan transparente.
Sus párpados son como lilas,
y su aliento leve como una mariposa.
No permitiré que se marche.
No hay engaño ni malicia alguna en él. Que permaneza así para siempre.

SEGUNDA VOZ:

Ahí está la luna, arriba, en la ventana: se acabó.
¡Cómo satura el invierno mi alma! Y esa luz de yeso[11]
tendiendo sus escalas en las ventanas, ventanas de las oficinas vacías,
de las aulas vacías, de las iglesias vacías: ¡oh, cuánta vaciedad!
Y este estancamiento, esta parálisis de todas las cosas.
Estos cuerpos amontonados a mi alrededor ahora, estos durmientes polares,
¿qué rayo azul y lunar hiela sus sueños?

La siento penetrarme, fría, ajena, como un objeto punzante.
Y ese duro rostro demente oculto en ella, esa Boca-en-O
abriendo su bostezo de perpetua congoja.
Es la luna quien draga el mar de sangre negra
un mes tras otro, con sus voces de fracaso.
Me siento desamparada como el mar que se deshila.
Inquieta. Inquieta e inútil. También yo engendro cadáveres.

Me dirigiré al norte. Hacia una extensa negrura.
Me veo a mí misma como una sombra, ni hombre ni mujer,
ni siquiera una mujer contenta de ser un hombre, ni un hombre
lo bastante rudo y fútil como para no sentirse carente de algo.
Yo siento mi propia carencia. Estiro los dedos: diez blancas estacas.
Mirad, la oscuridad se filtra por las rendijas.
No logro contenerla. No logro contener mi propia vida.

[10] Talones: *alusión al dios mensajero Hermes o Mercurio.*
[11] Luz de yeso: *la de la luna.*



Me convertiré en una heroína de la periferia.
Los botones aislados no podrán acusarme,
ni los agujeros en los calcetines, o los blancos rostros
de las cartas sin contestar, confinadas en un escritorio.
Nadie podrá acusarme, nadie podrá hacerlo.
El reloj no podrá hallarme inadecuada, ni tampoco esas estrellas
clavadas al sitio, abismo tras abismo.

TERCERA VOZ:

La vi en sueños, a mi niña roja, terrible.
La oigo llorar a través del vidrio que nos separa.
La oigo llorar: está realmente furiosa,
sus gritos son ganchos que echan la zarpa y arañan como gatos.
Con ellos trepa y reclama mi atención.
La oigo llorar en lo oscuro, o en los astros
que, increíblemente lejos de nosotras, brillan y giran.

Su cabecita parece tallada en madera,
en madera roja y fuerte, los ojos cerrados y la boca de par en par.
Y su boca abierta proyecta gritos agudos
que rasguñan mi sueño con flechas,
rasguñan mi sueño y hieren mi costado.
Mi hija no tiene dientes. Su boca es amplia.
Profiere sonidos tan lóbregos que nada bueno auguran.

PRIMERA VOZ:

¿Qué arroja hacia nosotros a esas almas inocentes?
Mirad, están exhaustas, derrengadas todas
en sus cunas de lona, con los nombres atados a sus muñecas,
esas pequeñas insignias de plata por las que han venido de tan lejos[12].
Algunas tienen abundante pelo negro; otras son calvas.
El color de su piel es rosado o cetrino, moreno o rojizo;
ya comienzan a recordar sus diferencias.

Es como si estuvieran hechas de agua; no tienen ninguna expresión.
Sus rasgos están dormidos, son luz sobre el agua calma.
Son auténticos monjes y monjas con sus hábitos iguales.
Las veo diseminarse como estrellas por el mundo,
la India, África, América..., estas milagrosas,

[12] Insignias de plata: *se refiere a las pulseras que les ponen a los niños al nacer con su nombre grabado en ellas.*



estas puras, pequeñas imágenes. Huelen a leche.
Las plantas de sus pies permanecen vírgenes. Son peatones del aire.

¿Es que puede la Nada ser tan pródiga?
Este es mi hijo.
Sus grandes ojos abiertos tienen ya ese azul corriente, anodino.
Se vuelve hacia mí como una pequeña planta ciega, brillante.
Un llanto: el gancho que me obliga a inclinarme.
Y me vuelvo un río de leche,
una tibia colina.

SEGUNDA VOZ:

No soy fea. Soy incluso guapa.
El espejo me devuelve una mujer sin deformidades.
Las enfermeras me devuelven mis vestidos y una identidad.
Me dicen: «Estas cosas pasan».
Es normal, en mi vida y en la de las demás.
Soy una de cada cinco, más o menos. No estoy desamparada.
Soy hermosa como una estadística. Aquí está mi lápiz de labios.

Me pinto la vieja boca de siempre.
La boca roja que arrinconé junto a mi identidad
hace un día, o dos, o tres: un viernes.
Ni siquiera necesito descansar; puedo ir a trabajar hoy mismo.
Puedo amar a mi marido, que lo entenderá.
Que me amará a través de mi confusa deformidad
como si yo hubiese perdido un ojo, una pierna, una lengua.

Y aquí estoy yo, un poco ciega, pero erguida. Caminando
sobre ruedas en vez de piernas, que igual me sirven.
Y aprendiendo a hablar con los dedos, sin lengua.
El cuerpo está lleno de recursos.
El cuerpo de una estrella de mar puede regenerar sus tentáculos,
y los tritones son pródigos en patas. Que también yo
pueda ser pródiga en aquello de lo que carezco.

TERCERA VOZ:

Mi hija es una isla pequeña, dormida y apacible.
Y yo, un barco blanco que silba: adiós, adiós.
El día se inflama. Melancólico.



Las flores de esta habitación son rojas y tropicales.
Han vivido siempre entre cristales, cuidadas con esmero.
Ahora afrontan un invierno de sábanas blancas, de rostros blancos.
No tengo espacio para llevarlas en la maleta.

Tengo los vestidos de una mujer gruesa que no conozco.
Tengo el peine y el cepillo del pelo. Tengo una vaciedad.
De pronto soy tan vulnerable.
Soy una herida saliendo del hospital.
Soy una herida a la que dan permiso para irse.
Detrás queda mi salud. Detrás queda alguien
que quisiera adherirse a mí: desato sus dedos como vendas, y me marcho.

SEGUNDA VOZ:

De nuevo soy yo misma. Ya no hay cabos sueltos.
Me he quedado vacía, desangrada, lisa y virginal como la cera;
ya no tengo ataduras, lo que significa que nada ha sucedido,
nada que no pueda ser borrado, rasgado, desmigajado, vuelto a empezar.
Estos pequeños brotes negros no piensan florecer,
ni estos secos, secos canales sueñan con la lluvia.
La mujer con quien me topo en las ventanas está intacta: limpia.

Tan limpia que se trasluce, como un espíritu.
Con cuánta reserva superpone su propia limpidez
al infierno de naranjas africanas, de cerdos colgados por las patas.
Cede ante la realidad.
Soy yo. Soy yo,
degustando la amargura entre los dientes.
La incalculable malicia de lo cotidiano.

PRIMERA VOZ:

¿Cuánto tiempo más puedo ser un muro que resguarda del viento?
¿Cuánto tiempo puedo permanecer
apaciguando el sol con el toldo de mi mano,
interceptando los dardos azules de una luna fría?
Las voces de la soledad, las voces de la tristeza
lamen mi espalda inevitablemente.
¿Cómo podría mitigarlas este pequeño arrullo?



¿Cuánto tiempo aún puedo ser un muro alrededor de mi verde[13] dominio?
¿Cuánto tiempo aún pueden mis manos
servir de venda a su herida, y mis palabras
ser pájaros brillantes en el cielo que consuelan y consuelan?
Es algo terrible
estar tan al raso: es como si mi corazón
se enmascarase y anduviera por el mundo.

TERCERA VOZ:

Hoy las universidades están ebrias de primavera.
Mi toga negra es un pequeño funeral:
demuestra que soy seria.
Los libros que llevo se insertan como cuñas en mi costado.
Una vez sufrí una herida, pero está cicatrizando.
Una vez soñé con una isla, roja de gritos.
Pero fue sólo un sueño, y los sueños no significan nada.

PRIMERA VOZ:

El alba florece en el gran olmo de la casa[14].
Vuelven los vencejos. Chillan como cohetes artificiales.
Oigo el rumor de las horas
dilatarse y morir entre los arbustos del seto. Oigo el mugir de las vacas.
Los colores se reconcentran, y el aguado
techo de paja humea bajo el sol.
Los narcisos abren blancos rostros en el huerto.

Me siento reconfortada. Reconfortada.
Veo los colores brillantes del cuarto de los niños,
los patos parlanchines, los corderos felices.
Vuelvo a ser inocente. Creo en los milagros.
No creo en esos espantosos niños
que injurian mis sueños con sus ojos blancos, sus manos sin dedos.
No son míos. No me pertenecen.

Pensaré en la normalidad.
Pensaré en mi niño pequeño.
Aún no camina; no sabe decir ni una palabra,
envuelto como está en sus blancos pañales.
Pero es rosado y perfecto. Sonríe a menudo.

[13] Verde dominio: *el color verde alude, aparte de la imagen en sí, a la inmadurez del recién nacido.*

[14] Olmo: *efectivamente, la casa que en Devon poseía Sylvia Plath estaba flanqueada por un gran olmo, árbol al que, por cierto, dedicó un magnífico poema incluido en* Ariel.



He empapelado su cuarto con grandes rosas,
y pintado corazoncillos por todas partes.

No quiero que llegue a ser nadie excepcional.
A los excepcionales les persigue el demonio.
A los que ascienden la colina doliente
o se asientan en el desierto, hiriendo así el corazón de su madre[15].
Quiero que sea una persona normal,
que me ame como yo le amo,
y que se case con quien desee y donde lo desee.

TERCERA VOZ:

Cálido mediodía en los prados. Los ranúnculos
se abrasan y funden, y los amantes
vienen, se van interminablemente.
Son negros y planos como las sombras.
¡Es tan maravilloso no tener ataduras!
Soy tan solitaria como la hierba. ¿Qué es lo que echo en falta?
Sea lo que sea, ¿lo encontraré algún día?

Los cisnes se han marchado. Aún recuerda
el río la blancura de sus cuerpos.
Aún se afana en perseguirlos con sus destellos.
Ahora descubre sus contornos en una nube.
¿Qué pájaro es ese que gime
con una voz tan lastimera?
Dice: «Soy joven como nunca». Entonces, ¿qué es lo que echo en falta?

SEGUNDA VOZ:

Ya estoy en casa, a la luz de la lámpara. Las tardes se alargan.
Estoy remendando una camisola de seda: mi marido lee.
Con cuánta delicadeza la luz contiene estos objetos.
Flota una extraña humareda en el aire primaveral,
un humo que se apodera de los parques, de las pequeñas estatuas
y las tiñe de rosa, como si una ternura se hubiese despertado,
una ternura de las que no solían cansar, algo curativo.

Aguardo y me duelo. Creo que también yo he sido curativa.
Aún queda mucho por hacer. Mis manos
pueden bordar con finura esta tela. Mi marido

[15] ...madre: *estos versos encierran varias referencias bíblicas, v. gr., las tentaciones de Jesús en el desierto, el monte Getsemaní (la colina doliente o de los pesares) y la tristeza de la Virgen María, desdeñada por su propio hijo ante la multitud.*

puede pasar y pasar las páginas de un libro.
Y de esta forma estamos juntos en casa, hasta muy tarde.
Al fin y al cabo, es sólo tiempo que pesa sobre nuestras manos.
Es sólo tiempo, y el tiempo no es algo material.

Puede que las calles se vuelvan súbitamente de papel, pero yo me recupero
de esta larga caída, y me encuentro a mí misma en la cama,
a salvo en el colchón, las manos unidas, como corresponde.
De nuevo me reencuentro. Ya no soy una sombra,
aunque una sombra surja ahora de mis pies. Soy una esposa.
La ciudad aguarda y se duele. Los pequeños hierbajos
hienden la roca al nacer y verdean, rebosantes de vida.

Sylvia Plath
Marzo 1962

Preámbulo, traducción y notas de Juan Abeleira

Bibliografía básica en lengua castellana

Ariel: ed. Hiperión, Madrid 1985. Trad. de Ramón Buenaventura.
Antología: ed. Plaza y Janés. Trad. de Jesús Pardo.
Árboles de invierno: revista *Quimera* de Literatura. Número 95, diciembre 1989. Trad. de Juan Abeleira.
La campana de cristal: ed. Edhasa, Barcelona 1982. Trad. de Elena Rius.
Cartas a mi madre: ed. Grijalbo, Barcelona 1989. Trad. Montserrat Abelló y Mireia Bofill.
Sylvia Plath: biografía de Linda W. Wagner-Martín, ed. Circe, Barcelona 1989.



Alicia, Pinocho y el sexo de Dios

1

Las aventuras de Alicia ocurren en *Wonderland*. Por el relato sabemos que se trata del país del sueño, pero la etimología nos precisa un tanto más el perfil onírico de los hechos. *Wonder* es, por una parte, maravilla, prodigio o milagro, es decir: lo que excede de la legalidad natural. Pero es, de otra parte, perplejidad y pregunta. En el sueño y en el cuento se ponen en cuestión las líneas de la identidad: toda certeza se vuelve interrogación.

Exagerando en la busca se puede pensar que, en alemán, por ejemplo (por no alejarnos del inglés), *Wunderland* se parece a *Wundeland*: el país de los prodigios y el país de la herida. La historia de Alicia empieza cuando la niña, aburrida de asistir a la lectura de su hermana («¿Para qué sirve un libro sin ilustraciones ni diálogos?»), sigue a un conejo que habla y desciende por un espacio que no parece tener fin. La grieta por la que cae Alicia en el país de la perplejidad se parece, efectivamente, a una herida. El conejo evoca el sexo femenino. Alicia cae en la convicción de que se dirige al centro de la Tierra. Ve a los Antípodas cabeza abajo y llega al «más adorable jardín». Es como si en el centro de la Tierra, de la Madre Tierra, se hallara ese jardín único y amabilísimo que tiene, al menos en esto, una marcada familiaridad con el Paraíso. La herida vinculada al sexo y a la madre alude a la caracterización de la mujer a partir de su castración: Alicia vuelve a la madre a partir de la herida que la define como carente, imperfecta, deficitaria. De algún modo, sutura el desgarro con su propio cuerpo e ingresa en un espacio prenatal, paradisíaco, donde obviamente, su identidad del mundo cotidiano y la vigilia entrará en crisis y será sometida a cuestión. A pregunta, a *wonder*.

Ahora bien: ¿cómo accedemos al sueño de Alicia? No es ella quien lo cuenta, sino una voz exterior al evento, un narrador impersonal que, como sujeto, es el texto mismo. Esta voz, con intermitencias, actúa como control, como censura de los hechos

soñados. Es la voz realista de quien considera los sucesos del relato como sucedidos «realmente» en una alucinación onírica. Es la vigilancia de la vigilia sobre el sueño: la verosimilitud que sirve para situar al lector frente a la calidad de lo narrado. «Muchas cosas extraordinarias que luego empezaron a ocurrir hicieron pensar a Alicia que eran imposibles (...) Con la cara oculta por las manos, Alicia se preguntaba si, alguna vez, de nuevo, ocurriría algo de una manera natural».

Frente a esta lógica de la lucidez, Alicia parece aplicar una lógica de la confusión, propia del sueño. Alicia confía en los prodigios que se le ofrecen, por ejemplo cuando bebe y come sustancias desconocidas sin temor a envenenarse, con la consecuencia de cambiar de tamaño bruscamente y perder la noción de identidad personal, desobedeciendo «las simples reglas que los amigos le habían explicado».

A lo largo de un día, Alicia se encoge y se estira, lo cual pone en crisis su espejo imaginario, hecho que agrava la imaginería del sueño, donde el que sueña no ve nunca su propia cara. No sabe quién es, si son dos personas en lugar de una, si será capaz de sostener una identidad múltiple, cuando apenas puede con una singular.

Alicia pierde su identidad porque pierde las referencias objetivas y habituales. La rodean unos personajes desconocidos, se mueve por lugares nunca vistos, ha perdido el contacto con las cosas cotidianas. Alegoría de esta ruptura de reconocimientos es el té con el Sombrerero y el Loco de Atar, que hablan del tiempo sin saber en qué día, mes ni año viven, ni en qué lugar están. Alicia recupera, apenas, la noción del tiempo recordando el *tempo* que marcaba en sus lecciones de música.

La única referencia que conserva Alicia es el lenguaje. Más precisamente la lengua inglesa. Esta nos permite acceder a los hechos relatados, pero también le permite conservar su nombre (único elemento de continuidad eidética de su persona) y percibir lo que le dicen los diversos animales con los que se encuentra. En este orden, es notable observar que Alicia nunca evoca a su familia. Ni en el sueño ni al despertar sabemos nada de ellos. Alicia recuerda a su hermana, el nombre de algunas amigas y a su gata Dinah. Todas mujeres, acaso una instancia materna, pero no la madre ¿Y el padre? ¿Es, acaso, la voz del relato? ¿Es el sueño una manera de prescindir de él, de matarlo simbólicamente, de sumergirse en el adualismo telúrico anterior al nacimiento? ¿Son los padres de Alicia inmencionables porque son ilegítimos? ¿Les ha desconocido ella toda legalidad?

Wonderland parece ser un mundo donde no hay lugar preparado para este personaje que cambia de tamaño y al cual las casas de los demás personajes le resultan gigantescas o minúsculas. Los animales que aparecen de cualquier parte hablan en inglés, pero violentan los usos cotidianos del lenguaje por medio del *non sense*, espacio verbal donde las palabras pierden sus significados fijos y liberan unas cargas significantes imprevisibles. La letra te se confunde con la sustancia del té *(te, tea)*, la cola con el relato (*tail, tale*), el higo con el cerdo (*fig, pig*). A la pérdida de la identidad subjetiva corresponde esta pérdida de la identidad semántica de las palabras, co-



rrelato de otra catarsis, la del mundo objetivo. Es el famoso *quid est* de los metafísicos: «Y ahora, ¿qué es qué?».

Puede leerse esta crisis como una alusión a la pubertad, al paso de la infancia a la juventud, el momento de la maduración sexual de la doncella, cuando las referencias corporales, cambiantes y, por lo tanto, efímeras más que nunca, quebrantan la identidad infantil. La vuelta a la madre podría ser un rechazo de la maduración, una defensa ante el terror de la vida sexual adulta y la pérdida de la protección familiar. «¿Nunca hallaré a alguien mayor que yo? ¿No seré nunca una mujer adulta? ¡Cómo me gustaría tener lecciones que repasar!» Estas preguntas de Alicia corresponden a la voz del relato, que la mira desde un final donde la niña es una mujer madura: las etapas de la evolución se cumplen y las reglas se instauran (regla: norma y menstruación). La voz del relato, en efecto,confía en que Alicia, en cierto momento, recobre su «altura habitual» (sic). Evidentemente, la voz del relato conoce cuál es dicha altura.

Pero la problematización de la identidad en Alicia va más allá de la alegoría psicológica. Se dirige a una descripción del sujeto como plural y advenedizo. De movida, como se vio, porque se escinde entre sujeto despierto y sujeto del sueño, habitante de *Wonderland*. Luego, porque se trata de encontrar, no ya la cara propia en el espejo, sino, antes, el espejo adecuado para reflejar la cara propia: «¿Soy la misma de esta mañana? ¿Quién, en el mundo, soy yo? ¡Ah, ése es el gran enigma!»

Entonces: el relato no se constituye, como quiere la voz del narrador, en un cuento sobre la formación de la identidad, sino en la descripción del enigma (*puzzle*) de la identidad. Un espejo roto, como esos juegos rompecabezas donde el mundo aparece, precisamente, como algo *puzzled*. Alicia tiene la noción de no ser Fulana y Mengana, ni la de antes ni la de después, sino sólo un nombre que el relato sostiene con una constancia verbal y que ella intenta identificar con una abstracción y un género: el Yo. Una identidad distinta de ella misma, una nueva estructura de escisión. Alicia es una constancia de la voz narrante, que nosotros oímos. Pero «ella» que intenta ser Yo, no nos oye, ni (suponemos) oye al relator. «Puedo contar mis aventuras desde esta mañana, pero ayer era otra». O sea: la identidad no sólo es diversa en la coetaneidad, sino también en la sucesión, ambas supuestas.

Cuando el gusano la interpela, ella afirma: «No puedo explicarme. Temo que es porque yo no soy yo misma, según usted ve». En ese momento, el cuello de Alicia ha crecido y el gusano la identifica con una serpiente. «¡No soy una serpiente! ¡Déjame sola! (...) No soy una serpiente, soy... soy...» Múltiple e inconsecuente, la identidad es imposible de fijar, sobre todo porque, en el mundo de los animales parlantes y del *non sense*, nadie la llama por su nombre.

La cosa cambia cuando empiezan a aparecer unos personajes con formas humanas. El primero es la Duquesa, que tiene algo de maternal, con su niño en brazos. Es la frontera entre dos secciones del relato: de allí en adelante, éste se humaniza y se desanimaliza paulatinamente. Se «normaliza», si se quiere, pues aparecen elementos formativos e iniciáticos bastante más caracterizados. La Duquesa, por ejemplo,



es una maestra, que adoctrina sobre ética: «Todas las cosas tienen su moral, si sabes hallarla... Cuida el sentido, los sonidos se cuidan solos». No obstante, cuando aparece la Reina, la Duquesa tiembla y calla.

Como sabemos, las fábulas de iniciación introducen al héroe (iniciando) en una doctrina del orden. En *Wonderland*, este episodio se sitúa en la Corte de los Naipes, donde imperan el Rey y la Reina de Corazones. El corazón es el órgano del sentimiento, la memoria y lo histórico. La Reina es el único personaje que pregunta a Alicia su nombre, es decir que da lugar a su identidad. Los naipes, por otra parte, pueden ser vistos como una alegoría del orden cósmico, una síntesis de azar y jerarquía, clasificación y regla del juego. La Reina y el Rey actúan, de hecho, como instancias parentales ante Alicia. La Reina es una suerte de madre, cuya legalidad es el instinto, la ocurrencia. El Rey intenta hacer de padre, distinguir una legalidad objetiva y previa al acto. Alicia recibe algunas lecciones (el Grifo y la Tortuga le enseñan dibujo, francés, higiene y baile: dominio sobre su cuerpo y su lenguaje), aprende a jugar al *croquet* y asiste al juicio contra el Infante por el hurto de las tartas. Aunque desconoce las normas procesales, intuye que existen y accederá a ellas. En el cielo aparece la cabeza gigantesca del gato de Chesire (la gata es el símbolo de la memoria hogareña de Alicia), tal vez un animal totémico que personifica el orden sobre la Corte de los Naipes.

Lo decisivo en este tramo final del relato es que Alicia crece y discute la ley con los Reyes. Es decir: se transforma en adulta, no sólo físicamente (lo cual le permite huir de la Corte) sino porque puede razonar la ley. La disputa con la Reina (sobre si la sentencia ha de ser posterior o anterior al veredicto) es la prueba de su madurez. El sueño ya no tiene lugar: el viento se lleva a la Corte y Alicia comprende que sólo son una baraja.

Como esquema de iniciación, el relato de Lewis Carroll recoge unos elementos típicos. Lo que produce su crisis es que Alicia es una mujer (en la épica clásica, el héroe es siempre un varón) y que no existe un espejo parental previo, es decir una pareja padre-madre con la cual identificarse. Alicia se transforma en una mujer adulta sin la mediación de sus padres ni, lo que es más significativo, de ningún personaje viril. Es la hija del sueño, la que todo lo aprende en el país de las maravillas y escoge a sus padres en lugar de heredarlos. Tampoco su proyecto posterior al sueño aparece ligado a ningún varón: no es esposa ni madre, no aguarda al Príncipe Encantador ni quiere asistir al baile de Palacio, a ver si cae algún título.

2

Pinocho también nos lleva al mundo de la formación y las iniciaciones, mezclando lo típico con lo anómalo. En una visión de conjunto, la historia de Pinocho es una aventura iniciática, en la cual el héroe infantil es sometido a una serie de pruebas que ocurren fuera de su casa (en el exilio) hasta que aprende un código moral que le permite distinguir a sus padres y a identificar la ley. Entonces se convierte en un joven «normal», perfectamente socializado.



El exilio iniciático ocurre (lo mismo que con Alicia) entre seres semihumanos dotados de lenguaje: animales, monstruos, títeres. El héroe es llevado engañosamente al país de Cucaña (el Campo de los Milagros) donde se vive sin trabajar. Luego, es sometido a una palingenesia, muerte aparente que divide su existencia en dos (episodio de los bandidos, que lo cuelgan de la horca). La serpiente lo somete a la prueba del miedo y el cepo, a la del dolor. Metamorfoseado en burro (como Lucio Apuleyo en el clásico *Asno de Oro*), es vendido y maltratado. Se arroja al mar, recupera su forma y es engullido por un tiburón, en otro episodio iniciático convencional, de regreso al útero y renacimiento. El contenido de las enseñanzas es igualmente tópico: no mentir, cumplir con la obligación de ir a la escuela, ganar el sustento con el trabajo honrado, despreciar la injusticia, etc. Para ello, se somete al personaje a las pruebas negativas: el hambre, la arbitrariedad, el sufrimiento, etc. El principio de realidad triunfa sobre el principio del placer (el país de los juguetes, la feria de los títeres, Jauja, etc.). La historia, sobre la utopía.

El elemento anómalo, en Pinocho, es que no resulta de la unión biológica padre-madre, sino que se trata de un muñeco tallado por un ebanista. Está hecho de madera, de materia, de *mater*: la ausencia de la madre exterior se compensa con un elemento materno ínsito en él y simbolizado por la madera que habla. Fuera de sí, la madre se perfila en el Hada, que interviene para protegerlo en momentos críticos y se le aparece en sueños para agradecerle su asistencia durante una enfermedad. Al despertar, Pinocho se ha convertido en un adolescente de carne y hueso. Como en el caso de Alicia, su iniciación ocurre en sueños y su humanización es consecuencia de identificar las instancias materna (el Hada) y paterna (el ebanista Gepetto). La madre aparece vinculada a la materia y el padre, a la forma: lo concreto y extenso, lo abstracto y formal.

El mito de Pinocho se asocia con algunas herencias épicas. El artista que da vida a su creación aparece en el cuento de Pigmalión y Galatea. En la leyenda judía del gólem, un muñeco de barro es animado cuando se introduce en su boca un papel con la palabra Shem (*Ja-Shem*: palabra). En ambos, el lenguaje sirve para animar y autonomizar a una forma humana meramente mecánica.

Pero situado, como Alicia, en la segunda mitad del siglo XIX, Pinocho pertenece a otra crisis de la épica. Si Alicia es, de alguna manera, la mujer que ocupa el lugar del héroe y selecciona a sus padres, Pinocho es un nuevo modelo humano que surge de la invención del hombre mismo, escapando a la legalidad biológica. En este orden su familia es, más bien, la del ser producido por el doctor Frankenstein en la novela de Mary Shelley, el Drácula de Bram Stoker y el Superhombre nietzscheano, luego manipulado por la historieta y el cine.

Frankenstein produce a un hombre modélico, hecho con una antología de miembros y ante el cual se presenta como padre. Igual que Pinocho, aquél carece de madre. Pero, en tanto Pinocho se humaniza al identificar al Hada como madre, el «hijo» de Frankenstein degenera, física y moralmente, se torna un monstruo y un criminal: la ausencia de madre incide en una mala relación con la materia, que es materna, según

sugiere la etimología. Drácula, por su parte, al ser inmortal, carece de carencias y no cabe que tenga hijos. Tampoco tiene padres, porque no son su espejo: él no será padre. Materialmente, maternalmente, su anomalía es consabida: se alimenta de sangre humana y busca dormitorios polvorientos, fúnebres y bien provistos de ataúdes. En cuanto al Superhombre, se desprende de la paternidad al descargarse de la historia y convertirse en habitante del puro porvenir. No es hijo de la madre historia, como cualquiera de nosotros, sino de una ruptura auroral con el tiempo atávico. Es así, como Alicia, hijo de su propio sueño. Al traducirse en el repertorio del cómic, se lo hace venir de un planeta oculto (*Kripton*: escondido) y su omnipotencia física lo llevará a una distancia absoluta frente a los hombres. En efecto, Superman no envejece, ni enferma, ni muere. Es indestructible e invulnerable. Tampoco le hacen falta hijos. Louise Lane lo verá volar, en vano, sobre Metrópolis ¿Para qué quiere él a una mujer de carne y ella, a un hombre de acero?

Pinocho cumple el destino consabido de los héroes de epopeyas clásicas. Alicia se mete de rondón en el esquema. Al hacerlo, recupera, acaso sin saberlo bien, un folclore inmemorial, el de las heroínas matriarcales. La épica centrada en el héroe varonil desplazó, según parece, a otra épica, anterior y tal vez original, de la humanidad: la épica de las heroínas y las diosas. La encontramos en los relatos para niños, donde suelen aparecer unas muchachas cuyo destino es el poder independiente del varón, cuyas maestras son mujeres y cuya vida es una sucesión de pruebas que infieren a su identidad las previsibles heridas simbólicas. El folclore de las matriarcas es confinado al mundo de los niños, porque la mujer, en la sociedad patriarcal, es una incapacitada como son los niños y los débiles mentales. La literatura a secas es para los varones adultos. Lo demás es literatura-para-: mujeres, chicos, doncellas. Su ámbito es el del poderío casero de la señora: el cuarto de costura, la cocina y sus consejas, el patio trasero y sus rondas.

Los momentos históricos de reflujo materno coinciden, sugestivamente, con la dignificación de los cuentos infantiles (que no cabe confundir con el folclore espontáneo de los niños, según explica Gaignebet): el barroco y su culto mariano (Perrault, Leprince de Beaumont, Madame d'Aulnoy) y el romanticismo, con su devoción a los valores maternos de la noche, el infinito, la Luna y la tradición oral (hermanos Grimm). Entonces, la fabulilla tradicional se convierte en literatura escrita.

La épica patriarcal invoca una cadena sucesoria de hijos y padres, cuyo legitimador original es el Padre Primordial, que no es hijo de nadie. El Dios masculino de los monoteísmos semíticos, por ejemplo. Vamos, ahora, a inquirir por su identidad sexual, ya que Alicia invoca un orden donde las mujeres acceden a la ley igual que los varones.

3

El matriarcado perteneció al mundo de la mitología hasta que los románticos, según veremos, incluyeron el mito en la necesaria conformación de la estructura histórica.



Desde entonces, se abre paso la concepción de una cultura matriarcal documentalmente situada en la historia. Entre los años 9000 y 1000 a. de JC existe una zona subtropical del planeta donde dominan los cultos matriarcales. Una gran diosa centra la teología y dispone de un héroe masculino. Los hallazgos arqueológicos que corroboran esta hipótesis son reciente (década de 1970). Se trata de Catal Hüyük, en Anatolia, (Turquía). En el siglo VII a. de JC contaba con unos diez mil habitantes. En ella se encuentra un templo con una sola deidad, que es mujer y pare a ciertas figuras animales (toros, ciervos, etc.) que han sido descifradas como profanas y masculinas. El varón se da, pues, como hijo de una diosa, señalando la precedencia divina de la mujer.

En Sumer se adoraba a Inanna, que reinaba en el cielo, aseguraba la feracidad de las tierras sumerias y dominaba todas las fuerzas consideradas divinas. Uno de los himnos a ella dirigidos dice: «Señora de los cielos(...) que has reunido todas las fuerzas divinas, tu ojo es poderoso, ve el cielo, la tierra y las comarcas extrañas, Inanna, leona que reluce en el cielo(...)».

Dumuzi es su héroe, con quien se casa. El muere y ella lo va a buscar al reino inferior, donde también muere. En la primavera,la diosa renace y da nueva vida a su esposo. Se vuelve a celebrar la boda, la vegetación crece, todo verdea y florece. Cabe observar la superioridad de la mujer, capaz de volver de la muerte por sí misma, en tanto el varón depende de ella. Lo mismo en cuanto a sus facultades de dirección celestial del mundo, después consideradas atributos viriles. Inanna, como luego Ishtar y Astarté, es vista como una mujer barbada, con caracteres bisexuales, o sea hermafrodita.

Ishtar, venerada en Babilonia, también es mujer y deidad celestial. Es la estrella matutina que triunfa sobre las tinieblas nocturnas, estrella nocturna que rige el amor y la fecundidad, y Tiamat, gran serpiente marina que señorea sobre las aguas y el reino inferior. Tiene un héroe, Tammuz, cuya fiesta evoca las nupcias divinas y da lugar a orgías populares.

Se advierte que la filialidad se refiere a la madre y es de carácter natural, en tanto la sexualidad es promiscua y pública. Ishtar tiene en su templo unas prostitutas sagradas. Luego, en el orden patriarcal, el acto sexual se convertirá en privado e individual, en tanto la filialidad se há de referir al padre como ficción jurídica.

El matriarcado, aparte de suponer el parentesco a partir de la madre, implica el gobierno de la mujer y lo matrilocal, es decir que la sociedad pertenece al lugar donde habita la madre. La herencia y el nombre vienen por vía materna. Las mujeres son invulnerables y tienen el privilegio de juzgar, pues se las considera dotadas de una sabiduría infusa, telúrica, no expresa en normas escritas (como tenderá a serlo en el patriarcado), sabiduría que abarca la legalidad oculta de la materia natural. El mundo es algo periódicamente renovable, cíclico, repetitivo, regenerable. En el orden paterno, esta naturalidad de los eventos será sustituida por el tiempo de la historia, compuesto de momentos singulares y sucesivos, donde todo ocurre sólo una vez y la sucesión marcha hacia la muerte.

En cualquier caso, instituciones tan perdurables como el matrimonio y la metrópolis datan de entonces, conforme indica su raíz, la palabra *mater*. En estas religiones, la fecundidad de la mujer va ligada a la feracidad de la tierra y a la abundancia de las cosechas. La vida sexual es sagrada y se identifica con el enigma milagroso de la creación. Por ello tiene manifestaciones como la maternidad virginal, la orgía litúrgica y la boda mística. Cercana a la adoración del mundo vegetal, concibe al orbe como construido en torno a un árbol sagrado. Vientre materno, la tierra tiene un centro, el Ombligo del Mundo.

Como se ve, la imagen de la madre virgen es una figura inmemorial, que el cristianismo ha heredado. Pierre Saintyves sostiene la tesis de que estas culturas viven en el horror a la esterilidad y la despoblación. Ello condiciona la exaltación de la fecundidad, a la que se proveen medios mágicos y aún inmorales. Todavía el Antiguo Testamento recoge episodios donde el adulterio y el incesto son preferibles a la infecundidad.

Lo primordial en el acto fecundo es la mujer, que se fecunda por medio del varón, mero instrumento de la maternidad y no agente de la fecundación. En consecuencia, hay embarazos que se logran sin la mediación del hombre, por la agencia de piedras fecundantes, aguas, meteoros, rayos de sol, dioses que adoptan formas animales o humanas. En varias mitologías, la madre es fecundada por una aparición onírica, lo que da al sueño materno un carácter profético. El hijo será un genio, un héroe, un libertador. Así, en la mitología finesa y tártara, y en la historia de Buda, Quetzalcoatl y Cristo. De nuevo: se ha prescindido del padre y el parentesco es matrilineal.

La primacía de la mujer tiene un trasfondo andrógino, según queda dicho. La diosa suprema es una hembra, pero cuenta con algún recurso viril para lograr la partenogénesis, o sea la autofecundación. Isis, por ejemplo, es masculina y femenina a la vez. Es negra, como algunas de las Vírgenes católicas, y tiene un hijo solo, Horus, que reproduce a las parejas ya evocadas (Astarté y Baal, por ejemplo). Su negrura señala la oscuridad de la tierra y de la noche, en tanto su famoso velo evoca la posibilidad de recobrar la virginidad. Aún ciertas diosas griegas del ciclo olímpico, o sea del dominante celestial-masculino, conservan la capacidad partenogenética y la posibilidad de una virginidad cíclica y renovable. Así Hera y Artemis, y la misma Atenea, que cumple algunas tareas viriles (pensar, hacer la guerra). Atenea tiene padre pero no madre, y protege a Heracles, que es un héroe solar, o sea de signo masculino. Es, como Artemis, una machorra virgen y fóbica del matrimonio.

Entre María y Jesús se repite el esquema, sólo que «traducido» al código patriarcal semítico: María es fecundada indirectamente por un Dios paterno. Pero éste se define con las palabras de Isis: «Soy todo lo que es, fue y será, y ningún mortal ha alentado en mi velo». Si se prefiere: en el misterio mariano, Isis se desdobla en una madre virginal y partenogenética y un padre celestial, que engendra por medio del Espíritu Santo. Oblicuamente, se produce un incesto, pues si Dios es el Padre y el Hijo, María es esposa y madre del mismo hombre.



La transición de la religión matriarcal a la patriarcal se puede ubicar en Creta, donde los sacerdotes se hacían castrar para parecerse a la Diosa, y oficiaban vestidos de mujer. Marduk, el dios asirio, ya es plenamente patriarcal, pues privilegia el vínculo padre-hijo, irrelevante en el matriarcado, donde el padre es desconocido o indeterminado. Los judíos adoptan a Jahvé, héroe de una diosa cananea, Aschera, de carácter agrario y telúrico. Salomón, hacia el milenio antes de Cristo, manda erigir un templo a Jahvé en Jerusalén, como dios común a las doce tribus de Israel, que completan un ciclo solar, ya decididamente viril. Alguna teóloga feminista actual, como Gerda Weiler, considera que los judíos son un pueblo de origen matriarcal, como se advierte en que la condición de judío es transmitida por la madre, y la presencia, en la Biblia, de figuras matriarcales: Sara, Rebeca, Raquel, Lea. La mujer reaparece como fundacional en la remota raigambre semítica, que llega a Cristo y Mahoma.

En cualquier caso, el pasaje implica no sólo una transición de la agricultura y la caza a la ganadería y la guerra, sino un cambio cultural complejo: de la cultura telúrica se va a la civilización solar y olímpica, de la venganza de sangre y los sacrificios humanos a los juicios ante un tribunal, las expiaciones y las liturgias incruentas. Una civilización del individuo, jerárquica y desigual, sustituye a una cultura fraternal y promiscua. Se deroga la Némesis maternal, figura de la tierra que auxilia a todos los seres vivos, tanto en la vida como en la muerte, sobre una base de justicia distributiva, el amor de la madre por sus hijos. Aún Pitágoras y Dionisos serán místicos de lo materno. Para lo que nos importa, el matriarcado es ágrafo y de tradiciones orales, y todavía Cristo predica por el habla: la única vez que escribe, lo hace en la arena, y las aguas borran sus palabras para siempre.

Los románticos reviven los prestigios del matriarcado como fundacional de nuestra cultura. Entre 1810 y 1812, Friedrich Creuzer da a conocer *Simbólica y mitología de los pueblos antiguos*. Como todo romántico, se preocupa por el origen del lenguaje, que halla en el símbolo, imágenes donde lo físico y lo moral aparecen confundidos. De una sola religión primitiva, la hindú, se desprenden todas las demás, así como, del símbolo, por mediación del lenguaje, se desprenden la metáfora, la alegoría y el mito. Por sus huellas andarán luego Ferdinand von Eckstein, Johann Jakob Bachofen (*El derecho materno*, 1861) y Lewis Morgan (*La sociedad primordial*, 1877), muchas de cuyas noticias serán aprovechadas por Friedrich Engels en *Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Completa el cuadro un hallazgo de la biología romántica: en 1826, Baer descubre el óvulo, es decir el papel activo de la mujer en el acto de la generación, hasta entonces reservado a la potencia genesíaca varonil.

Sin duda, es Bachofen quien más ahonda en la tipología cultural de lo femenino y lo masculino, con una disposición binaria típica de la dialéctica romántica. Fija el origen de la sociedad en una escena mítica: la unión de una mujer inmortal y un varón mortal. En el matriarcado aparece la figura de la humanidad, que es femenina: todos los hombres son hermanos en tanto hijos de la Madre común, divina y telúrica a un tiempo. Este mito original y la conclusión, igualmente mítica, de la historia,

encierran un ciclo evolutivo, continuo, progresivo, que es obra del patriarcalismo. La historia y el mito se dan, pues, como dialécticamente diversos y mutuamente necesarios. Las oposiciones son evidentes para Bachofen: lo masculino es la derecha, el día, el sol, el agua que fecunda, la vida, el espíritu, el cielo, la paternidad, el individuo, la cultura, la racionalidad; lo femenino: la izquierda, lo siniestro, la noche, la luna, la tierra como espacio fecundado, la muerte y los muertos, la tierra, la maternidad, el género, el sentimiento, la religión. El juego de estos opuestos, su guerra y su acuerdo, dan las cuatro fases de la sociedad histórica: el hetairismo (matrimonios colectivos y promiscuos), el amazonismo (las mujeres guerreras), la ginecocracia y el patriarcado.

La fase patriarcal genera sus cultos pertinentes y así se puede observar el complejo y sutil patriarcalismo de la Iglesia católica, que se define como Madre pero que está compuesta por un clero exclusivamente varonil, aunque de varones vestidos de mujer. La Iglesia atribuye a la mujer la Caída y decreta la persecución de las brujas, cuyo texto canónico es el *Martillo de las brujas* de Heinrich Institoris y Jakob Sprenger, dominante desde la Baja Edad Media. El Código de Derecho Canónico (1917) considera a la mujer, desde el punto de vista eclesiástico, como un niño o un deficiente mental. La mujer es una aberración o desviación del único sexo fundamental y existente, que es el masculino. Como varón deficitario, depende del varón auténtico, pues sólo actúa como mero depósito de la simiente viril. Así lo han dicho, por si cupieren dudas, Aristóteles, San Pablo y Tomás de Aquino.

Pero, al tiempo, en el culto mariano, sustituye al culto materno precristiano que provee la redención por el triple ciclo de la mujer prodigiosa: virginidad, embarazo divino, maternidad. La misma figura de Dios, en algunos pasajes de la Escritura, es comparada a una madre que da consuelo, asistencia y protección al hijo afligido. En otro orden, María responde a cierto modelo de «la mujer perfecta casada», carente de sexo, eterna virgen y esclava de (su) señor. Madre de sus hijos, evoca los tiempos supuestamente primitivos en que la mujer era la esposa de todos y el padre, conjetural. María, en efecto, luce los atributos simbólicos de las diosas matriarcales: la serpiente y la luna. Es fecunda, eterna y sintetiza la sabiduría divina y mujeril. De hecho, el culto a la Virgen es especialmente próspero en zonas del sur de Europa, Africa, Asia y América Latina, con una fuerte impregnación de cultos matriarcales primitivos.

Esta posición dominante ha sido contestada en distintas épocas, en una suerte de reflujo matriarcalista dentro de la Iglesia. Ello se advierte desde las primeras herejías (siglos I al III). Los gnósticos, por ejemplo, combatían el monoteísmo hebraico y veían en Jahvé la encarnación del mal, del que vino a salvarnos Cristo, instituyendo una religión de la Diosa Suprema, cuyos sacerdotes podían ser indistintamente, varones o mujeres. Inspirados por las profetisas Priscilla y Maximilla, en Asia Menor aparecen los montanistas, que reverencian a Cristo como mujer. En los siglos IV y V prospera el «Círculo de las Mujeres» de Roma, formado por unas damas nobles en torno a San Jerónimo y las viudas Marcela y Paula, que se dedican al estudio de la Biblia y dominan el hebreo y el griego. Se dice que colaboran en la traducción conocida como Vulgata, y fundan monasterios de mujeres en Roma, y en Belén y otros lugares bíblicos.



En el siglo XI, la teóloga Hildegard von Bingen sostiene en su libro *Scivias* que el cristianismo se funda en el amor materno y no en la ciega obediencia a Dios Padre. La mujer es la mediadora entre el hombre y Dios, haciendo posible una relación de amor entre ambos. Del siglo XVI data el movimiento de las beguinas, encabezado por Mecthilde von Magdeburg, una visionaria que concibe la relación con Cristo como un vínculo de amor sexual («nuestra doble comunidad es el eterno placer sin muerte»). Defiende una religiosidad íntima: el que ha encontrado a Dios puede prescindir de los sacramentos. Como el marido a la esposa, el amor de Dios es desgarrante. El Logos, Palabra de Dios o Espíritu Santo, es identificado con una suerte de comadre: «Así habló el Espíritu Santo al Padre: *Sí, Padre amado, quiero llevar a la esposa a tu lecho*». La Iglesia, como es de esperar, persigue a las beguinas, acusándolas de herejía, burlas a Dios y lesbianismo. Procesos y quemas públicas acaban con el movimiento en el siglo XV. No lejos de ellas, el Meister Eckhardt proclama la prescindencia de la Iglesia y la confusión con Dios: «He llegado a ser uno con Dios».

Las mujeres son excluidas del estudio de la teología. En el siglo XVII, por ejemplo, Anna María Schurmann deberá seguir las clases desde una especie de jaula de cristal que la aísla de sus compañeros de aula. Pertenece al movimiento labadista, que propone una suerte de refundación de la Iglesia, un retorno al cristianismo primitivo, con igualdad entre los sexos, comunidad de bienes y supresión de los cultos dominicales, pues el mundo es un eterno Sábado. Por la misma época, María Ward funda el movimiento de las «señoritas inglesas», organizando agrupaciones de mujeres que estudian lenguas, artes varias, canto y trabajo manual. La Inquisición romana la juzga por herética.

En el siglo XIX, Elizabeth Cady Stanton escribe una *Biblia de las mujeres*, iniciando una relectura feminista de las Escrituras que intenta desplazar al tradicional patriarcalismo semítico que se les atribuye. En efecto, en la Biblia hay dos versiones de la Creación. En *Génesis* 1,27 Dios crea al hombre y la mujer a su imagen y semejanza y les entrega la Tierra en servidumbre. Pero el mismo *Génesis* (2,23) muestra a Dios haciendo al varón con barro y extrayéndole una costilla que convierte en mujer. En la primera versión hay «igualdad» de sexos, en tanto que la segunda hace derivar la mujer del varón, convirtiéndola en su apéndice.

La teología feminista actual parte de la pregunta: ¿Cómo pueden las mujeres aceptar a un Dios único que es varón? Para contestarla, cuestionan la originalidad de este Dios que extrajo el orden del caos: lo original es el caos, que es femenino. En el principio, era la mujer y, tardíamente, San Pablo someterá la mujer al varón. En otra vertiente (Phillis Trible, Letty Russel, Virginia Mollenkott, Crista Mulack, etc.), el Dios bíblico es visto como una Diosa, cuidadosa y protectora como una madre. Un Dios andrógino, una Diosa travestida de hombre, que transmite su bisexualidad a Cristo. Alguna autora, como Elga Sorge, considera a Dios como viril pero impotente, pues encubre su impotencia latente con una omnipotencia manifiesta. Una suerte de Urano, dios castrado y ocioso que se desinteresa por su Creación. Felix Christ identifica a Cristo como una reedición de la clásica Sofía, sabiduría femenina.

Esta transexualización de la Sagrada Familia intenta derogar el patriarcalismo semítico tradicional. Virilizar los dioses es una manera de manifestación del amor narcisístico del sexo masculino por sí mismo, expresión de una homosexualidad latente, que absorbe de modo vampírico el costado femenino de su nativa bisexualidad. La mujer es inmolada para dar vida al varón y éste la ama en tanto víctima sacrificial, o sea en tanto muerta. Lo femenino resulta ser un botín de guerra de lo masculino, vacuo y pasivo recinto donde el hombre deposita su simiente.

El franciscano brasileño Leonardo Boff practica una sutil recuperación matriarcal de la Iglesia, concibiéndola como esencialmente mariana. María es el miembro más eminente de la Iglesia, pues Ella llega a serlo por su mediación. En efecto, el cristianismo es la religión del hijo de Dios, que sólo existe por intermedio de María, que es la virginidad maternal de la libertad: la consagración total a Dios. María hace posible que Dios se humanice y que el hombre se divinice. Cristo es la síntesis de ambos, pero María, como toda madre, es anterior. En ella, el hombre se despoja de sus malos atributos viriles (instintos de posesión y violación) y se unce reflexivamente al otro (la unción). En María, Dios y el hombre se revelan mutuamente. A través de María, Dios se autorrealiza en su humanidad. Redimir a una humanidad regenerada por la madre, esa es la misión de Cristo en la historia.

Dios, pues, ha elegido a María para realizar sus partes femeninas. Dios, es en definitiva, a la vez, masculino y femenino. El Espíritu Santo incorpora a María a la Santísima Trinidad, haciéndola su templo y su tabernáculo. Del triángulo, emblema de la perfección, se pasa al cuadrado, emblema del cosmos, doble triángulo. María es, como las antiguas diosas matriarcales, una regeneradora.

Este Dios que, por diversa vía, llega a reunir los caracteres simbólicos de ambos sexos, es una respuesta imaginaria al primordial misterio de la existencia misma de dos sexos. ¿Por qué somos individuos sexuados? ¿Por qué los sexos son dos? La dualidad lleva a una lógica binaria de oposiciones y el final triángulo o el cuadrado final emergen, con su muda y elocuente geometría, del par fundamental. El mito del andrógino es una respuesta conciliadora al conflicto de los sexos, expresado en las culturas matriarcal y patriarcal en torno al tema del sujeto en la procreación, es decir la determinación de cuál sexo es principal y cuál, accesorio, en tal extremo. La fantasía en ambas culturas, por parte del sexo dominante, ha sido la autosuficiencia. Ella implica decretar que el sexo secundario es prescindible en la reproducción y puede sustituirse por un artefacto o un milagro. La cubeta, el banco de semen o la piedra mágica, el mágico rayo de sol olímpico.

En su estudio sobre el plexo de conceptos que connotan los símbolos del huevo y la serpiente, Bachofen adjudica al primero un carácter femenino (vinculado con: el fundamento material originario, la plenitud, el reposo, el refugio, la fortuna doméstica, la unidad, lo santo como lo intangible) y a la segunda, un carácter masculino (vinculado con la energía, el dominio, la lucha, el crecimiento, el combate tanto ofensivo como defensivo, el genio de la vida o la vida como genialidad, la dualidad entre



generar y destruir, lo sacro como lo consagrado, la distinción entre lo sagrado y lo profano). El huevo, masculino, es símbolo emblemático de la mujer y la serpiente, femenina, lo es del varón. Oposición y llamado a la androginia. En cualquier caso, dinámica de la historia, entendida como un drama con dos personajes simbólicos. Si bien la mujer tiene el privilegio de ser lo anterior, lo dado, la madre que precede al hijo, el varón exhibe el privilegio contrario (y complementario): lo que ha de ser, el devenir, la secuencia. Si ella señala el camino hacia lo oculto, la homogeneidad propia del género, el vínculo de alteridad, la demasía (relación con los demás), la inmersión en la vida múltiple y móvil, él indica la heterogeneidad de la existencia individual, la relación del sujeto consigo mismo y el saber como un orden de ideas elevado sobre la naturaleza.

El par tiene consecuencias esenciales para el mundo de la épica que, finalmente, es el que nos ha traído hasta estos apuntes de antropología y religiones comparadas. En el orden de las cosmogonías, las hay femeninas y masculinas. Las primeras privilegian el caos oceánico originario o la figura del huevo, que contiene, en germen, todas las múltiples determinaciones del universo. Las segundas, en cambio, ponen en primer lugar la emergencia de la serpiente oceánica como hora cero de la creación. La serpiente es un animal fálico, un eje, una frontera, un bisel que actúa como primer acto de distinción y, por ello, de pensamiento que identifica y da o reconoce al ser (la luz se distingue de la tiniebla, etc.). Por su parte, en el orden del relato épico, la mujer es la madre iniciática, depositaria del saber eterno y repetitivo, que sirve al héroe como guía en el sendero que conduce a su propia identidad, al reconocimiento de sus propias potencias. Pero ella, en tanto género, es inmortal y, por lo mismo, carece del anhelo de la inmortalidd que mueve al héroe, individuo mortal. Ella es la humedad vegetal que vive transformándose en el mundo sublunar. El, consciente de su mortalidad, busca la certeza mineral y extraterrestre de la claridad solar. Unitaria y confusa, la mujer es la misma en sus dos mitades, femenina en ambas. En cambio, el varón es dual y conflictivo, pues su mitad masculina está como superpuesta sobre un fondo nativo, de sesgo femenino. La mujer representa el principio de acuerdo, de armonía cósmica. El hombre, la existencia como drama, como puesta en escena de la inadecuación, como creatividad.

Baudrillard, al rozar el tema en sus reflexiones sobre la seducción, describe lo femenino y lo masculino como dos categorías que no tienen correlato ni son comparables. El poder masculino representa el dominio sobre el mundo real, en tanto que la seducción femenina, sobre el mundo simbólico. El poder de la mujer reside en ser pura apariencia, frente al reclamo de hondura y realidad que proclama el varón. La mujer no es nada y su ser resulta un atributo que el hombre le adjudica. Por esto, ella es original y superior: dominante. El patriarcado (Baudrillard sigue aquí a Bruno Bettelheim) es una construcción tardía que los varones han hecho para compensar el fundacional poder femenino. Pero «la parte de la mujer» sobrevuela la diferencia de sexos, porque es la in-sexualidad que atraviesa, al sesgo, todo tipo de sexua-



lidad. La mujer tiene la capacidad de seducir, lo cual, etimológicamente, significa «desviar»: jugar sin gozar, esquivarse, ocultarse, hurtar el goce del otro. El «sexo» femenino es la constancia igual a sí misma, frente a la intermitencia viril. Uno es secreto, el otro es productivo, es decir capaz de tornar evidente lo oculto. La seducción sustrae al discurso su sentido y lo desvía del camino de la verdad, ambas tareas masculinas.

Hemos pasado por el matriarcado y el patriarcado. Ahora, nuestro signo parece ambiguo, tal vez porque se trate de una etapa de síntesis o conciliación. Baudrillard describe el fenómeno señalando que asistimos a un proceso de ahondamiento de la mujer, que pierde sus poderes tradicionales, en tanto el varón cultiva su apariencia y adquiere los poderes no tradicionales. Compite la mujer por la profundidad y el varón por la evidencia dada. Se encuentran en el espacio típico de la femineidad, es decir: la incertidumbre. La incertidumbre de Alicia, si se quiere, la perplejidad de la mujer extraviada en el mundo de las iniciaciones viriles. La muchacha que se soñaba heroína de un juego cuya regla desconocía, cobra la dignidad de profetisa.

Blas Matamoro

Bibliografía

BAUDRILLARD, JEAN: *De la seducción*, trad. de Elena Benarroch, Cátedra, Madrid, 1984.

ELIADE, MIRCEA: *Historia de las creencias y de las ideas religiosas* tomo I: *De la prehistoria a los misterios de Eleusis*, trad. de J. Valiente Malla, Cristiandad, Madrid, 1978.

GAIGNEBET, CLAUDE: *El folclore obsceno de los niños*, trad. de A. Arranz Griñán, Alta Fulla, Barcelona, 1986.

BORNAY, ERIKA: *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid, 1990.

BACHOFEN, JOHANN JAKOB: *Mitología arcaica y derecho materno*, edición de Andrés Ortiz-Osés, Anthropos, Barcelona, 1988.

BACHOFEN, JOHANN JAKOB: *El matriarcado*, traducción e introducción de María del Mar Linares García, Akal, Madrid, 1987.

BOFF, LEONARDO: *El rostro materno de Dios*, trad. de Alfonso Ortiz, Ediciones Paulinas, Madrid, 1979.

SANTYVES, PIERRE: *Las madres vírgenes y los embarazos milagrosos*, trad. de José Carlos Bermejo Barrera, Akal, Madrid, 1985.

GAUBE, KARIN-ALEXANDER VON PECHMANN: *Magie, Matriarchat und Mariekult*, Rowohlt, Hamburg, 1986.



El nuevo cine venezolano

I.—El documental

Un cortometraje que nadie vio y que hablaba del petróleo como de una plaga que había destruido un mundo sin instaurar otro; un cortometraje que algunos vieron y que muchos siguen viendo sin darse cuenta siquiera de que ha sido hecho hace quince años, donde se hablaba de inmigración interna y de violencia policial; un proyecto delirante, no terminado y sin embargo cumplido, que subía y bajaba, en el interior de una estructura gigantesca, enormes cubos-pantallas donde discurrían estremecedoras evocaciones de la historia de Venezuela: ése fue el comienzo de la historia del cine venezolano porque fue el comienzo de una afirmación y de una búsqueda históricamente necesarias.

Ambreta Marrosu: «Exigencias del tiempo aparente y exigencias del tiempo histórico» *(Cine al día,* nº. 25, abril 1983).

1. La historia hubiera podido empezar, quizá, con *Araya* (1959). El documental venezolano, entonces, por no decir el propio cine, simplificando o esencializando según las exigencias de Ambretta, se iniciaría con el descubrimiento de esas «tierras lejanas», más a la manera lírica de un Flaherty que a la inquisitiva de Chris Marker o Joris Ivens. Pero el bello y denso largometraje de Margot Benacerraf no fue visto en Venezuela hasta 1977: premiado en Cannes, mencionado por Sadoul en su diccionario, fue una flor exótica, propiamente de invernadero; un mito, más que un film.

Araya no sólo registraba una realidad de «tierra lejana» sino que, de alguna manera, la alejaba más aún. Quizá por su lirismo paisajístico, que inserta a los habitantes de la península en el orden de los elementos, atenuando y hasta disolviendo lo social en lo natural. Quizá porque el discurso es, siempre, el de la cineasta, y el recargado texto *en off* no «pasa la palabra» a los hombres y mujeres concretos que vemos en la pantalla. Quizá porque, cuando pese a todo se nos ha expuesto el problema del rudo y malpagado trabajo en las salinas, las imágenes finales clausuran esa misma realidad con la mecanización de las labores, presentada épicamente sin que haya la menor pregunta sobre las nuevas condiciones de explotación que engendrará, el desempleo que acarreará, etc. La «denuncia» queda relegada, entonces, al museo de las imágenes y el saldo del film se fija en su esplendor visual.

2. La historia, pues, empezó con lo nombrado por Marrosu: *Pozo muerto* de Carlos Rebolledo, *La ciudad que nos ve* de Jesús Enrique Guédez, el espectáculo colectivo de *Imagen de Caracas.* Y otra treintena de documentales que, entre finales de los sesenta y co-

mienzos de los setenta, proponen una visión particularmente dura y conflictiva de la realidad nacional.

Pozo muerto (1967), pasando la palabra a un barbero, un periodista y un pescador, sobre las imágenes, respectivamente, de un campo petrolero abandonado (La Paz), una ciudad turbia (Cabimas) y un miserable poblado de lata (Lagunillas), un villorrio de pescadores (Tasajera), mostraba con seriedad y rigor el usufructo extranjero de nuestra riqueza; las migraciones internas; la degradación de las costumbres, el desempleo y la pobreza que traía el petróleo como subproductos; la contaminación del lago de Maracaibo; la subordinación de las fuerzas del orden a los intereses de las compañías.

La ciudad que nos ve (1967) proponía un modelo casi extremo en cuanto a la variedad de elementos para captar una misma realidad: reportaje visual, entrevistas y puesta en escena de un esbozo argumental y de un poema. El tema era Caracas, la de los cerros poblados de ranchos. Con este film, Guédez acuñó una manera de mirarla que persistirá hasta el filo de los ochenta: la ciudad prácticamente reducida a sus zonas marginales; esos barrios definidos por sus aspectos negativos pero llenos de niños; la perspectiva de ver a Caracas abajo, juzgada visualmente desde la vertical del cerro; los itinerarios ascendentes y descendentes en el barrio mismo. Por su parte, *Imagen de Caracas*(1968), lo que de ella llegó a tomar cuerpo, subrayó lo épico-popular de nuestra historia y se definió por su hermosa desmesura, como un inmenso laboratorio de sueños, al tiempo que servía para palpar los límites, estrechos desde luego, en que el Estado acantonaba las posibilidades de un cine «libre».

3. De 1966 a 1968 se agregan nuevos rasgos a esta mirada. Luis Armando Roche, con Miguel San Andrés, comienza a registrar las celebraciones populares: *La fiesta de la Virgen de la Candelaria* (1966), *Los locos de San Miguel* (1967). Guédez, en su *Bárbaro Rivas* (1967) y Roche, en su *Víctor Millán* (1968) plantean el acercamiento a artistas plásticos que no dejan de ser pueblo y que, tanto en su forma de vida como en sus obras, testimonian del entorno que los nutre y del imaginario (creencias, mitos, leyendas) en el que participan. Lo mismo harán Juan Santana, Alberto Torija y Fernando Toro en *Salvador Valero Corredor, un artista del común* (1970).

Por su parte, Donald Myerston, con *Atabano* (1968), inicia no ya el cine «antropológico» o «etnológico» sobre nuestros indígenas, del que habrá diversas muestras en los setenta y los ochenta, sino el de denuncia sobre sus condiciones miserables de vida, la aculturación, el rol de las misiones, en el vasto Territorio Federal Amazonas. La presencia del Cuerpo de Paz norteamericano, el personaje de un inmigrante colombiano tan pobre como los indios son otros dos aportes temáticos de un film que, pese a ser francamente rudimentario, puso el dedo en varias llagas.

4. La universidad, por sí sola, produce una apretada cosecha documental, de 1968 a 1970: *La universidad vota en contra* (1968) de Guédez y Nelson Arrieti; *Estallido* (1969) de Arrieti; *Cómo la desesperación toma el poder* (1969) de Alfredo Anzola; *22 de mayo* (1969) de Jacobo Borges; *Renovación* (1969) de D. Myerston, además de los «Noti Urgente» dedicados al tema, que realizaba el equipo capitaneado por Borges.

Material de archivo, fotos fijas, entrevistas, textos *en off*, letreros en pantalla y filmaciones arriesgadísimas, hechas en medio de los disparos y los gases lacrimógenos, reco-



"COMPAÑERO AUGUSTO"
ORLANDO URDANETA/MARIA GRACIA BIANCHI. *COLOR*







gieron y estructuraron los acontecimientos del 68-69: reforma universitaria impulsada por los estudiantes; enfrentamientos entre la izquierda y los militantes democristianos; invasión de la Universidad Central por las fuerzas del orden; extensión del movimiento a prácticamente todas las universidades del país. Dejando aparte la discusión de su calidad muy desigual, quedan como documentos indiscutibles, aunque a algunos de ellos pueda aplicársele el juicio retrospectivo enunciado por Jacobo Penzo y Carlos Azpurua: «Se fue creando una retórica de la revolución: el pueblo en armas perdía una batalla tras otra pero, en el cine, todas las ganaba» («Tendencias del cortometraje», ponencia presentada al Festival Nacional de Cortometraje «Manuel Trujillo Durán», Maracaibo, enero 1981).

5. *22 de mayo* trasciende el asunto univeristario, a la manera de un ensayo de cine conceptual que utiliza, como núcleo, la agresión copeyana a la UCV dicho día de 1969. Un montaje rapidísimo de imágenes de cine y televisión; letreros en pantalla; un flaco hilo argumental en la figura de un muchacho que atraviesa la ciudad con su radio portátil; fiestas burguesas; una galería de dictadores y esbirros y cadáveres que resume siniestramente la historia del país en el siglo XX y otros materiales «de choque» se disponen en torno al eje de los tiroteos en la universidad. Este film traduce, además, en términos de cine, la pintura del mismo Borges en la década: los alegres festejantes corruptos que se reparten, a bocanadas voraces, los trozos del poder.

Ensayo político es igualmente *¡Basta!* (1969) de Ugo Ulive, film estremecedor si los hay. El montaje alterna la autopsia de un cadáver, al que irán despedazando ante la cámara, con imágenes callejeras de la Caracas de ruidos, caos y contrastes sociales, la visión de locos en un manicomio, el avance de una columna guerrillera en la selva. «Cine de la crueldad» pero también y sobre todo metáfora global, que apuntaba a la lucha armada como única salida.

6. Más elementos para el retrato. *Santa Teresa* (1969) de A. Anzola convirtió en documento la protesta de un grupo de jóvenes católicos, irrumpiendo en plena misa y repartiendo panfletos de iracundo cristianismo, reprimidos brutalmente por la policía y arrestados. Ulive, con *Diamantes* (1969), tematizaba esa variante del sueño venezolano de hacerse rico de golpe que es la aventura de los mineros: el asunto recibirá luego otra media docena de films. Jorge Solé, en *TVenezuela* (1969), analizaba el medio y planteaba prácticamente el incendio de los canales. Myerston y Roberto Siso, en *Medicina rural* (1970), reflejaban en algunas angustiosas imágenes la miseria del campo. Habría que señalar, accesoriamente, que muchas de estas películas provenían del entonces glorioso Departamento de Cine de la ULA.

7. Guédez seguía su trayectoria: *Los niños callan* (1969), sobre las enfermedades y la mortandad infantil; *Desempleo* (1970), centrado en Barquisimeto y su región; *Movimiento cooperativo* y *Una necesidad popular*, ambos en 1972 y también en Barquisimeto, no limitándose al elogio del cooperativismo sino mostrando, desde dentro, cierta autocrítica, cuando el éxito de tales experiencias llevaba a las empresas cooperativas a parecerse a las capitalistas que debían combatir; *Pueblo de lata* (1972), en que el reportaje sobre las condiciones inhumanas de existencia en una improvisada barriada se estructura con letreros que muestran la frustración de las aspiraciones de sus habitantes, pero que también se despegan de sus declaraciones —lo que piden es vivienda, trabajo, escuelas, salud—



para plantear, autónomamente, una crispada consigna: «que el pueblo se levante»; *Panamá* (1977), donde a la encuesta sobre la situación prerrevolucionaria inducida por Torrijos se agrega un espasmódico intento de que los entrevistados, estudiantes sobre todo, declaren —cosa que no hacen— estar dispuestos a luchar con las armas contra los yanquis del Canal; finalmente, *Testimonio de un obrero petrolero* (1979), registro de un trozo de nuestra historia por boca de uno de sus protagonistas.

El cooperativismo, en films que combinaban lo propiamente documental con dudosas puestas en escena, o que caían de lleno en la ficción, lo siguió cantando Anzola: *La papa* (1970), *El hombre invisible* (1973), *A medio y de los trabajadores* (1976), hasta llegar a la madura constatación de *Pedregal, una empresa campesina* (1979): lo difícil, por no decir lo imposible, de un mínimo islote autogestionario en medio del capitalismo, creado con un empujoncito paternalista del Estado, cercado por las férreas leyes del mercado y protagonizado por campesinas cuyo aislamiento espacial es casi una metáfora de su aislamiento económico y político.

8. Es probable que *El béisbol* (1975), del mismo Anzola y *Descarga* (1975) de Iván Feo y Antonio Llerandi, pusieran las semillas de un cambio que llegó a ser un vuelco en el documental urbano. No se trata ya de la «denuncia» sino de la «celebración» de lo popular, situando en primer plano sus valores propios: sea la imaginación que permite jugar a la pelota en cualquier terreno y con improvisadísimos medios; sea la distinción de la música de «salsa», opuesta —innecesariamente, por lo demás— a la «culta».

Aunque persistan muestras, ya inertes y redundantes, de la visión anterior, con su acentuado miserismo, es la gozosa y activa la que triunfa en los ochenta. Jacobo Penzo sería su máximo representante, con *El afinque de Marín* (1980), *La Pastora resiste* (1981) y *Dos ciudades* (1982): respectivamente, la creatividad musical de los habitantes de un barrio de Caracas, orgullosos de ser lo que son, de estar donde están y, en general, de vivir como viven y, no menos, de expresarse mediante sus ritmos; la resistencia nostalgiosa de los viejos vecinos de un islote del pasado en plena Caracas «modernizada» a golpes de destrucción; una demostración brechtiana de que quienes construyeron, enriquecieron y lucharon por la ciudad no disfrutan de ella, pero —y es su parte más débil— trabajan, en sus cerros, para mejorar su propia vida. La saga urbana de Penzo culminará con el hierático poema de *El silencio de la memoria* (1986), sobre la pérdida del recuerdo de la ciudad en los jóvenes que hoy habitan la Caracas despedazada.

9. Dos documentalistas surgidos en los setenta, Manuel de Pedro y Joaquín Cortés, representarían sendos capítulos. De Pedro, a lo largo de 30 films, sería el periodista por excelencia de nuestro cine, doblado de un fino ensayista, lleno de inteligente humor. Que trate la campaña electoral *(Toros, gallos, caballos y políticos,* 1973) o la figura de un dictador *(Juan Vicente Gómez y su época,* 1976), el tema de los mineros *(Buscadores de diamantes,* 1976) o el teatro *(Trampas,* 1978; *El extranjero que danza,* 1980), los ritos de *Iniciación de un shamán* (1980), las artes plásticas —cinco títulos— o un par de festivales teatrales *(Los presos hacen teatro,* 1982; *¿Qué ha sucedido?,* 1983) convierte casi todo en buen cine.

Joaquín Cortés, por su parte, ha captado la animación y los contrastes de un domingo neoyorquino *(Una gran ciudad,* 1973); el paisaje, los trabajos y la Semana Santa en los Andes venezolanos *(Apuntes para un film,* 1974); la extrañeza de los ritos en *Sorte* (1977);

la vida solitaria de un *cowboy* local *(El domador,* 1979); los ensueños de los mineros *(Minas de diamantes,* 1980), en films que, con frecuencia, tienden al ensayo o a la narración.

10. El interés por Caracas y por temas artísticos (artes plásticas, teatro, literatura, música, el propio cine) no ha clausurado en modo alguno la exploración del «campo», ese inmenso «interior» que es, en verdad, casi toda Venezuela. Así, Carlos Oteyza realizó cuatro títulos de una serie dedicada a los pueblos: *Cúa* (1978), *Chuao* (1979), *Santa Elena de Uairén* (1980) y *La isla* (1983), aunque su mejor documental sea *Mayami nuestro* (1981): el enloquecido turismo de la clase media venezolana, despilfarrando en la Miami waltdisneica las divisas del país. Freddy Siso, con su largometraje *Los Nevados* (1980), hizo el retrato de una comunidad andina aislada en la montaña. Óscar Lucien, en *Memorias* (1983), interrogó a una población descendiente de esclavos negros, centrando su film en la pérdida de la memoria racial y en los gestos de la vida cotidiana. John Dickinson nos ha dejado la figura de tres creadores populares: *Luis del Valle Hurtado, el Diablo de Cumaná* (1983); *Cleto Rojas, pintor campesino* (1983) y *Cruz Quinal, el rey del bandolín* (1985). Calogero Salvo exploró los mitos, la cotidianeidad y los problemas de *La Guajira* (1983). Andrés Agustí fijó entrañablemente a un inventor en su entorno rural *(Don Luis Zambrano,* 1983) y plasmó, en fotos fijas moduladas como un verdadero poema, el paisaje de *Tisure* (1986), en Los Andes, donde vive otro artista del pueblo, Juan Félix Sánchez, descubridor del románico por su cuenta. Basten estos títulos para aludir a un conjunto varias veces mayor.

11. El documental de los ochenta ha multiplicado los temas. Puede ser la explotación de la mujer trabajadora, en *Yo, tú, Ismaelina* (1981), realización colectiva del grupo feminista Miércoles; el marginamiento y persecución de homosexuales *(Entendido's,* 1982, de Rodolfo Graziano) y transformistas *(Trans,* 1982, de Manuel Herreros y Mateo Manaure); el duro oficio de los motorizados *(Gente de moto,* 1982, de los Talleres del CONAC); la vida nocturna de la ciudad *(Caracas Night Club,* 1985, de R. Graziano); el ensayo de unos bailarines en cuya plasmación se hace un homenaje a Degas *(Releve,* 1987, de Lucien) y otros tantos asuntos.

Tampoco el documental directamente político ha desaparecido. Lo ejemplificaría Carlos Azpurua, con su dedicación a los indígenas defendiendo su identidad *(Yo hablo a Caracas,* 1979; *Amazonas, el negocio de este mundo,* 1986); a los desastres ecológicos y sociales ocasionados por la *Pesca de arrastre* (1980) y el cierre, en el delta del Orinoco, del *Caño Manamo* (1983); a la organización de la gente en los barrios marginales *(El barrio cuenta su historia,* 1982); a la censura de prensa *(Detrás de la noticia,* 1986).

El documental, en suma, sigue tan vivo temáticamente como en sus inicios «heroicos», mientras se ha sofisticado formalmente. Pero, de año en año, disminuye su número. Con su muerte, o con su banalización —que es casi lo mismo y que le ronda como peligro aún más probable— desaparecería el que ha sido, y creo que continúa siendo, nuestro mejor cine.

II.—La ficción

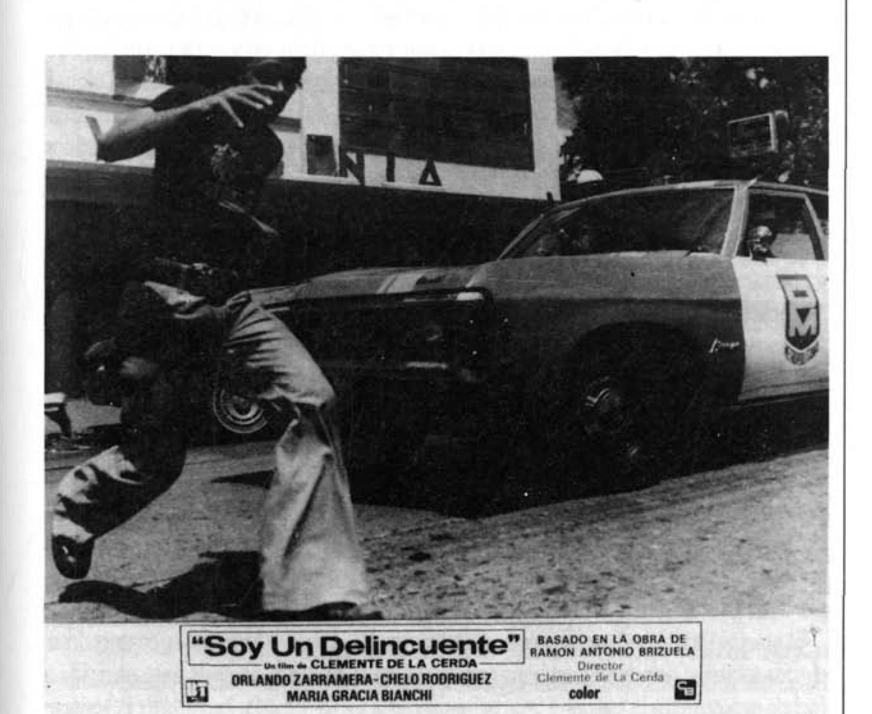
1. Ambiciosa síntesis que ensanchaba el ámbito de la narrativa venezolana, caracterizando tres contextos distintos gracias a sus personajes típicos; documentación de una



Valentín Trujillo
Orlando Urdaneta
Verónica Castro

«Cuando Quiero Llorar no Lloro»

ACTUACIONES ESPECIALES
Miguel Angel Landa
Rafael Briceño



juventud que apenas empezaba a ser registrada en nuestra literatura; avanzada de la «puesta al día» de los autores que daban el salto desde el realismo a la vanguardia: era casi inevitable que, máxime en el marco del incipiente cine venezolano, se adaptara a la pantalla, en 1973, *Cuando quiero llorar no lloro* (1970), el *best-seller* de Miguel Otero Silva.

El resultado fue una aplicada filmación de la serie anecdótica de la novela, convirtiéndola en una narración lineal, plana, desprovista de la entidad formal del original, aunque flotaran en la pantalla algunos residuos de su posibilidad mayor: una tragedia social, articulando los destinos del patotero rico, el revolucionario de clase media y el delincuente pobre. ¿Se reconoció nuestra juventud en ese abanico sociológico o —también— en la trepidante acción del film? ¿Sirvió, de alguna manera, como totalización de la historia aún reciente para el gran público? ¿Confirmó —pese a sí misma— los valores de la novela y, en general, de nuestra narrativa contemporánea, sancionando el fácil mecanismo de las adaptaciones, que se hará tan frecuente? ¿Su acabado profesional reconcilió a los espectadores con un cine que, además de ser venezolano, estaba «bien hecho»? En cualquier caso, la película de Mauricio Walerstein inició el llamado *boom* de nuestra cinematografía, de la que siempre se afirma que aún «está naciendo» pero que, atendiendo a las fechas, ya podríamos calificar por lo menos de «adolescente».

2. ¿Alguien ha vuelto a ver *Maracaibo Petroleum Company,* realizado en 1974 por Daniel Oropeza? Porque, abandonado por el público y gran parte de la crítica, es sin embargo un film importante, que sigue interesando por diversas razones: la llegada del tema del petróleo a la ficción, con su núcleo de contradicciones (riqueza nacional en manos extranjeras; fuente de trabajo; baza política y blanco de sabotajes); la lucha armada (un cura guerrillero, un futuro desertor, un inocente encarcelado); la localización del conflicto en un pueblecito de Paraguaná, que sirve como modelo a escala de la sociedad global; cierto erotismo bien manejado, que incluye la génesis de la prostitución (la obrera ultrajada, repudiada por el marido; la adolescente); la corrupción en que coinciden, unidos por el contrabando, las autoridades locales, el ex guerrillero y el protagonista, al salir de la prisión; el tono documental de muchas escenas (principalmente de esa «fiesta» politiquera de los matrimonios en serie, más bien forzados, con mitin, regalos y baile, seguida cámara en mano como un reportaje); el final desolado pero abierto, casi interrogativo; su carácter de «cine imperfecto», de alguna manera opuesto al paradigma industrial.

Pero ¿alguien —incluido su autor— ha vuelto a ver *Maracaibo Petroleum Company,* que «accesoriamente» es la mejor película de Daniel Oropeza?

3. *Crónica de un subversivo latinoamericano* (1975), de Walerstein, dio cuerpo a una de las facetas de *Cuando quiero llorar no lloro:* la lucha armada, reconstruyendo sobriamente un suceso real, el secuestro en Caracas de un oficial norteamericano para canjearlo por un revolucionario vietnamita condenado a muerte en Saigón. Se abrió así un brevísimo ciclo dedicado fundamentalmente a la militancia urbana (dejando casi por completo de lado a la guerrilla rural, cuya tematización había iniciado, en la narrativa, el Argenis Rodríguez de *Entre las breñas,* en 1964).

El preciso seguimiento realizado en *Crónica...* de las etapas del operativo, con sus desaciertos tácticos, ¿era meramente un registro objetivo de la acción realmente ocurrida o incluía una crítica a la aparente improvisación de la lucha armada, más allá de la «epope-

ya» y del acercamiento individual a los combatientes, que explican uno por uno, a modo de entrevistas, cómo y por qué se integraron en el comando?

Por su parte, *Compañero Augusto* (1976) de Enver Cordido, detalla el progresivo aburguesamiento de un ex guerrillero salido de la cárcel y convertido en exitoso publicista, mientras *Sagrado y obsceno* (1976) de Román Chalbaud, muestra a un antiguo revolucionario que, diez años después de los hechos, vuelve a Caracas para vengar la muerte de varios compañeros en manos de un jefe de la policía política. Emblemas, pues, polarmente opuestos, presentando el mismo año al que todo olvidó y al que nada ha olvidado, al ex militante degradado y al ejecutor obsesionado, unificados sin embargo por una huida al margen de la historia.

Tendremos que esperar a 1979 para encontrar una síntesis, que sitúa la lucha armada de los años sesenta en un recuento de un siglo de avatares violentos venezolanos: *País portátil*, film de Iván Feo y Antonio Llerandi, adaptación discreta y funcional de la novela homónima de Adriano González León, diez años anterior. Es, seguramente, la única de estas películas que da perspectiva histórica a la lucha, aunque corra el riesgo de insertarla en una galería de actitudes «machistas» de raíces ancestrales. Es, también, la que profundiza más cabalmente en el protagonista y sus motivaciones: ha tomado las armas porque «no es capaz de esperar». Es, finalmente, la que consagra la «epopeya» —cuando no puede ser ya otra cosa que experiencia vicaria, aventura imaginaria de un público, no de un pueblo, reviviéndose guerrillero en la «inmortalidad» de la pantalla— con sus últimas imágenes: el joven lanzando una granada, rodeado de sus antepasados muertos, en la casa cercada por la policía.

Obviamente, y a falta de análisis, los ecos de este ciclo no podían producir más que dudosas metáforas *(La hora del tigre,* 1985, Alfredo Lugo) o híbridos de «política-ficción» *(Retén de Catia,* 1984, Clemente de la Cerda).

4. El paso (¿el deslizamiento?) del guerrillero como héroe derrotado al delincuente como (¿anti?) héroe sobreviviente, y de éste al «pícaro», con su simpatía propia, ¿traduce cinematográficamente nuestra evolución sociopolítica o quizá sólo o fundamentalmente la visión de los realizadores tomados como conjunto? ¿Responde, además, a cierta confusa conciencia de un parentesco de nuestra época con la del barroco español, en que se mezclan dirigismo y decadencia estatales, fantasmagorías sociales, brutal contraste entre lujo y miseria, crisis de identidad nacional y un «sálvese quien pueda» implícito y general, entre cuyas aguas de naufragio sobrenadan —apenas— lazarillos, celestinas, buscones y guzmanes? ¿O se trata acaso, como sostienen algunos, de la picardía como «forma de resistencia», quizá la última —lo que vendría a ser sólo una manera más amable de responder a las preguntas anteriores?

Sea como fuere, delincuentes y pícaros llegaron para quedarse. De las franjas ya citadas (uno de los Victorinos en *Cuando quiero...*, y el ex guerrillero y luego el protagonista en *Maracaibo...)* pasan a ocupar todo el film desde mediados de los setenta, con cristalizaciones variadas y otros tantos estilos, según los autores:

—Clemente de la Cerda, con *Soy un delincuente* (1976), caracterizó el barrio marginal como productor cuasi infalible de malandros, drogadictos y prostitutas, enfrentados fatalmente a la dureza policial. Descontado el naturalismo mecanicista de este film, queda

un saldo testimonial nada despreciable. Desgraciadamente, su peor posibilidad —vistosidad de sexo y violencia— garantizó también un éxito que se renueva con cada reestreno y que llevó al autor a «segundas partes» olvidables.

—Giancarlo Carrer esquematizó hasta lo grotesco al joven campesino bueno enfrentado a la ciudad mala, en su *Canción mansa para un pueblo bravo* (1976), llegando a hacer inverosímil la suma de desgracias que sufre el ingenuo muchacho y que, en el plazo de un mes, lo convierten en delincuente.

—Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles tomaron un «pícaro» de la vida real, estructuraron una rica trama que combinaba sus recuerdos y la filmación —censurada— de los mismos para televisión, y lograron una película apreciable: *Alias el Rey del Joropo* (1977).

—Alfredo Anzola llevó al largometraje de ficción las preocupaciones sociológicas que ya había mostrado en el corto documental: *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia* (1977) fue la primera realización de una verdadera saga dedicada a nuestra picaresca, culminada —por ahora— deliciosamente con *De cómo Anita Camacho quiso levantarse a Marino Méndez* (1986).

—Alfredo Lugo plasmó dos veces a un trío de infelices que, complicados en rocambolescas aventuras, terminan cayendo bajo las balas: *Los muertos sí salen* (1976) y *Los tracaleros* (1977).

—Román Chalbaud, el gran lírico populista de nuestro cine, no ha hecho quizás otra cosa que suministrar metáforas de alcances globales, a partir de soportes dramáticos suficientes, atendiendo a ese «bajo mundo» de delincuentes, chulos, prostitutas y marginales varios —locos y homosexuales incluidos—. Si de referirse al barroco se trata, si hay que nombrar a un heredero del Cervantes de *Rinconete y Cortadillo* o del autor de *La Celestina,* revisados por Brecht y añadiéndoles los trapos del melodrama latinoamericano, Román Chalbaud es nuestro hombre: de *La quema de Judas* (1975) a *La oveja negra* (1987), pasando por *El pez que fuma* (1977), su obra es probablemente la más sólida y coherente del cine venezolano.

De un conjunto que se ha vuelto repetitivo, banal, inerte y cada vez menos ambicioso en los ochenta, cabría destacar tres títulos: *Por los caminos verdes* (1984) de Marilda Vera, que explora el medio de los inmigrantes colombianos; *El atentado* (1985) de T. Urgelles, que vampiriza, revistiéndolo de una ligera ficción, uno de los casos más sonados de la crónica político-criminal venezolana; *El escándalo* (1987) de Carlos Oteyza, que plantea la corrupción de algunos altos funcionarios de la industria petrolera, nutriéndose igualmente de una realidad conocida.

5. *La empresa perdona un momento de locura* (1977) de Mauricio Walerstein —al que bien pudiéramos llamar «el inevitable» en el señalamiento de cauces temáticos, recreando más que adaptando la pieza teatral homónima de Rodolfo Santana. Aunque de pasada y entre sus múltiples peripecias, ya *Canción mansa...* nos había presentado una breve escena fabril, la tematización del obrero —ausencia que concierne también a la narrativa— tuvo en el film de Walerstein un apreciable punto de partida, en el tono de comedia crítica que han manejado tan felizmente los italianos: el fiel trabajador entra en crisis; la patronal resulta inteligente y lo trata con ayuda de una psiquiatra; en un final antológico, el obrero «curado» se desmorona y queda repitiendo como un disco rayado unas frases estúpidas de un discurso estúpido, en la aguada fiesta aniversario de la empresa.



De esta tematización incipiente saltamos, sin desarrollos previos, a una síntesis: *La boda* (1982, de Thaelman Urgelles: 25 ó 30 años de nuestra historia inmediata —con el incomprensible vacío de la lucha armada de los sesenta; la exploración del mundo obrero y, en paralelo, el de la alta burguesía; una trama y unos personajes que daban cuenta de historia y existencia, que tenían significado sociopolítico y personal, superando el esquema de «buenos» y «malos»; un protagonismo femenino tan importante como el masculino; un guion sólido y una ambiciosa complejidad estructural, además de otros tantos aspectos positivos como, por ejemplo, el nivel actoral. En su contra: la manía del *flashback* —y hasta del *flash-forward*— que convertía al presente de la narración casi en mero pretexto para «rebotar» constantemente hacia atrás y fragmentaba excesivamente el relato: un centenar de escenas que responden a unas 60 secuencias en treinta escenarios distintos. Igualmente, la inevitable superficialidad del manejo de tantos personajes y subtramas, en lo que de alguna manera hubiera podido expandirse en una telenovela —«cultural», por supuesto. Premiada, elogiada por la crítica, el público la ignoró. Y se acabaron los obreros.

6. Memoriosos personajes de clase media y policías agónicos se han repartido la atención restante en los ochenta, con excepciones que constituyen cada una de ellas un paradigma. Mencionaré sólo algunas, a falta de espacio. En primer lugar, *Orinoko nuevo mundo* (1984) y *Amérika tierra incógnita* (1988), ambas de Diego Rísquez, en las que brilla su particular concepción del cine como lento poema escasamente narrativo, visualmente espléndido y con la música sustituyendo a las palabras, aunque roce con frecuencia e incurra a veces en el mero «cuadro plástico» o en el *tableau vivant* y no desarrolle —sobre todo en *Amérika...*— sus potencialidades conceptuales. En segundo lugar, *La casa de agua* (1984) de Jacobo Penzo, que convierte al poeta leproso Salmerón Acosta en emblema de la oposición a la dictadura de Gómez, atendiendo igualmente a su dolorida condición humana. En tercer lugar, *Pequeña revancha* (1986) de Olegario Barrera, excelente adaptación de un relato del chileno Antonio Skármeta, trasladando a Paraguaná lo que en el original sucedía en el Chile de Pinochet. En cuarto lugar, *Ifigenia* (1987) de Iván Feo, que lleva a la pantalla la novela de Teresa de la Parra con una cuidada reconstrucción de época, suntuosas imágenes y un buen trabajo actoral, aunque su riqueza sensual no compense la reducción de la entidad formal y conceptual de la fuente literaria.

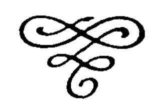
La galería de clase media puede venir de un film olvidado: *Adiós, Alicia* (1977, Liko Pérez y Santiago Sanmiguel), pasar por *Eva, Julia y Perla* (1981, Walerstein), afirmarse en cuanto exploración sentimental con *La máxima felicidad* (1983, Walerstein) y culminar —según los gustos— en *Macho y hembra* (1985, Walerstein) o en *Oriana* (1985, Fina Torres), encontrando aún cierto desarrollo peculiar en *Reflejos* (1988, César Bolívar). La serie, dedicada a la investigación de conflictos individuales y en absoluto a la caracterización de una clase, ha servido para poner en primer plano el protagonismo femenino, introduciendo también en nuestro cine un ritmo más lento —o menos espasmódico— y una mayor atención a la construcción de personajes.

Los policías agónicos tomaron cuerpo con los dos *Cangrejo* (1982 y 1984) de Chalbaud, se prolongaron exitosamente en *Homicidio culposo* (1984) y discutiblemente en *Más allá del silencio* (1985), ambos de César Bolívar, y cuando algunos creíamos por fin agotado



el asunto, ha vuelta a alzar el vuelo con *Colt Commando* (1987, Bolívar), a medio camino entre el film de acción y la comedia cínica, y sobre todo con *Macu, la mujer del policía* (1987, Solveig Hoogesteijn), una arriesgada vampirización del «caso Ledezma», al que la excelente interpretación de Daniel Alvarado ha otorgado una peligrosa densidad trágica, traducida en tono machista por las repetidas cuñas televisivas que promocionaron la película *ad nauseam:* «su mujer lo engañaba... él tenía que actuar». Actuó, efectivamente. Aunque el protagonismo policial no agota la serie, salvo en el caso de *Colt Commando,* y se ha logrado tematizar la corrupción en las altas esferas, el problema de los sordomudos o la vivencia de mujeres-niñas seducidas desde la infancia, es significativo que el centro de la atención se haya desplazado de los guerrilleros-delincuentes-pícaros al estamento oficial armado, sean policías puros y duros, detectives risibles o francos criminales. Con lo que tendríamos que dejar el cine e ir a la sociedad —sin olvidar a los propios directores como grupo específico— para tratar de comprender este nuevo vuelco temático.

Julio E. Miranda





El decurión

La vida es doble. O por lo menos doble. Mi amigo Moraes lo descubrió alrededor de los cuarenta años, en una exposición de acuarelas naif, aunque, según me dijo, ya lo sospechaba desde hacía bastante tiempo. También hacía bastante tiempo, había comenzado a beber fuerte, si a eso vamos. No es que me pliegue a los rumores que circularon cuando desapareció, ya que esos rumores se referían más que nada al hecho, imperdonable en una ciudad como la nuestra, de que un abogado próspero abandonara a la mujer y a los hijos. Lo que quiero decir es que yo también me he emborrachao a veces y sé que en esos casos uno imagina y hasta descubre cosas. No suelo tomar partido por nadie; pero a Moraes le creo. Se puede decir que nos criamos juntos. Cuando de la noche a la mañana abandonó a la familia, la gente dejó volar la imaginación, aunque tal vez la dejó volar en un sentido equivocado. Se habló de su creciente tendencia a beber no sólo los fines de semana, no sólo en el Club Social; se habló de la más o menos simultánea desaparición de una señorita de reputación muy oscura, aunque quince años menor que Elisa, su mujer. Y hasta se habló de no sé qué irregularidades en el juicio sucesorio de unos campos, en el que Moraes trabajaba en esa época. Yo sé que ninguna de estas razones tiene nada de verdad. Ignoro cuál es la verdad, pero me inclino a pensar que Moraes no puede ser juzgado a la ligera. Si la vida es doble, como él decía, ahora debe andar por ahí, buscando una grieta, una puerta o una claraboya que lo saque de ésta. Uso las palabras que él pronunció una noche, en el Club Social. Me preguntó si me lo imaginaba, a él, intentanto pasar por una claraboya o una grieta, y se tocó la barriga. Se reía de un modo ambiguo, como si le doliera la cara. O tal vez esta impresión la causaba el whisky, no me refiero sólo al de él. Me acuerdo haberle dicho que hiciera régimen, y él me miró como si yo fuera idiota. Insistí en que no le vendría mal bajar un poco de peso, debía estar veinte kilos por encima de lo razonable. Treinta, me corrigió él; pero agregó que lo que estaba muy por encima de lo razonable era intentar explicarme nada. Yo, lo reconozco, no suelo prestar demasiada atención a los que hablan mucho, los dejo y me pongo a pensar en mis cosas; es una manera como cualquier otra de armonizar con la gente. Se dicen demasiados disparates en esta vida; si uno escucha tiene la tentación de discutirlos. Moraes, además,



era la última persona con la que me hubiese gustado discutir. Era un amigo, y hasta puede decirse un buen amigo. Todo lo amigo que puede ser, en una ciudad como la nuestra, uno de esos desconocidos a quienes vemos todos los días. Fui padrino del mayor de sus hijos, en la adolescencia estuve un poco enamorado de Elisa, habíamos ido juntos al colegio uno o dos años, nos emborrachábamos los fines de semana. El no me cobraba su asesoramiento de abogado y yo, una vez por año, le regalaba cariñosamente un libro, que él no abría. La amistad, en la vida real, es más o menos así. Como el amor es más o menos lo que Moraes sentía por Elisa. En los libros las cosas ocurren de manera algo distinta, pero éste es un argumento contra los libros. Y no digo más, no vaya a ser que me pase lo de Moraes. Yo tampoco estoy muy conforme con mi persona, pero me gusta ser bibliotecario. Y lo que a Moraes le pasaba, ya lo dije, es que había ido descubriendo, poco a poco, que en ciertas vidas hay más de una vida. O que en la de él las había. Lo empezó a sospechar en sus conversaciones con la tía Teresa, la tía abuela que lo había criado cuando murieron los padres. La tía Teresa, sin embargo, no era un testigo muy sólido. Era casi centenaria. Estaba arterioesclerótica desde hacía por lo menos treinta años.

—Justamente —dijo Moraes—. Ellos recuerdan perfectamente el pasado. Y lo que yo digo empezó a sucederme en su pasado.

—No sé si te sigo.

—Empezó a sucederme cuando yo tendría diez años. Vos te acordás de mí cuando tenía diez años.

Le dije que sí. Ibamos al mismo colegio. No lo tenía demasiado presente pero evocaba a un chico flaquito y callado, al que siempre elegían cuando alguien debía recitar poesías en las fiestas. Costaba armonizar aquella imagen con la del formidable doctor extravertido que tenía delante. Se lo hice notar, amistosamente.

—Entonces estás empezando a darte cuenta —dijo Moraes.

Moraes habló mucho, y no sólo esa noche. Yo recuerdo sus palabras a mi manera, sin intentar transcribirlas. Los abogados, con el tiempo, terminan articulando una jerga que hace increíble cualquier historia, salvo para los jueces. Lo que siempre me ha hecho dudar seriamente de la sensatez de la Justicia. Y lo que él me contó parecía muy convincente, al menos con una botella de whisky a mi lado. Para decirlo sin más demora: hubo un momento en su vida, muchos años atrás, en que Moraes estaba en dos lugares al mismo tiempo. En nuestra ciudad y en un internado salesiano de Ramos Mejía. En nuestra ciudad y en un pueblo naif de tarjeta postal. Este descubrimiento, lo repito, fue gradual, y al principio no estuvo acompañado por el recuerdo. Una tarde, mientras tomaban el té, la tía Teresa mencionó unas medallas, y él, por el gusto de hacerla hablar y porque la trataba con esa forma invertida de amor filial con que los hijos adultos tratan a las madres escleróticas, como si fueran nenas, le preguntó cuáles medallas,si las que el abuelo había ganado en la guerra contra el Paraguay.

—De qué está hablando este loco —dijo la tía Teresa—, esas medallas que decís fueron un baldón. Yiya y la abuela le tenían prohibido que se las pusiera. Y cuando nos vinimos pobres se vendieron todas, gracias al cielo. Hablo de *tus* medallas.

—Cómo me llamo, tía —preguntó Moraes, cautelosamente.



—Cómo que cómo te llamás, cursiento. Me estás insinuando que te confundo con el coronel, que murió hace sesenta años. Sé muy bien quién sos. Hablo de las tres medallas que ganaste en los salesianos.

Moraes me contó que en ese momento sucedieron dos cosas. La tía pareció olvidar todo lo que había dicho, y él tuvo una alucinación. Una doble alucinación. Sintió en la mano el peso de un objeto frío y circular, del tamaño de una gran moneda, y vio, en algún lugar de su memoria, una medalla de bronce que tenía pintada una Cruz de Malta azul con la inscripción *Ora et Labora.*

—Duró un segundo —dijo Moraes—. Menos. Pero era más real que esta botella.

—Ora et Labora —comenté, sirviéndome whisky—. Pudo ser un mensaje de Dios. —Moraes me miraba con algo muy parecido a la furia, y a mí me ponen mal los hombres violentos. —Lo raro es que Teresita habló de tres medallas —continué con naturalidad— ¿Cómo eran las otras dos?

—Vi una sola —dijo Moraes—. Vi y sentí una sola. Y lo raro no es eso. Lo raro es que yo nunca fui a ningún colegio salesiano. Yo estaba acá, con ustedes, en quinto grado, cuando el otro que era yo ganaba esas medallas en el internado. Y querés que te diga cómo se llamaba ese colegio, se llamaba Wilfrid Baron de los Santos Angeles.

—Te darás cuenta de que eso es imposible —le dije.

—No —me dijo—. El problema, justamente, es que no es imposible. Porque ahora sí recuerdo perfectamente las tres medallas. Una tenía la cara de Don Bosco, era plateada. La otra es una especie de sol incásico. Vamos a mi estudio, quiero mostrarte algo.

—Las medallas —dije.

Dijo que no. Quería mostrarme una pintura naif.

Esa pintura, según Moraes, era la casi exacta reproducción de un pueblo que la tía Teresa, después de aquella primera conversación en que aparecieron las medallas, le había descrito fragmentariamente muchas veces. Era un luar en el que habían vivido cuando ella, en 1943, lo sacó del Don Bosco. El cuadro, apaisado, de unos cuarenta centímetros por treinta, era algo así como un apelmazamiento de casitas para enanos vistas en perspectiva de pájaro. Moraes señalaba con el dedo un camino, una casa, un grupo de árboles, y me decía que él había estado cien veces en esos lugares, y no porque lo dijera la tía Teresa sino porque él lo recordaba. El problema, al menos para mí, es que también en esa época él se recordaba a sí mismo en nuestra ciudad, me recordaba a mí tal como yo lo recordaba a él, un poco vagamente pero sin que la continuidad entre su infancia y este momento sufriera la menor ruptura. Moraes hablaba de cadenas y eslabones. Decía, o quería decir, que el yo es una noción que establece la memoria, una cadena compuesta por eslabones de recuerdos. No había ningún vacío en su vida, ningún hueco. El chico que perdió a los padres a los ocho años y el hombre que ahora me hablaba eran una continuidad, casi podría decirse una fatalidad. Sólo que, a partir de aquella conversación con la tía Teresa, había ido descubriendo un espacio dual, una tierra de nadie en la que se superponían dos Moraes. Y él, si yo estaba entendiendo bien, sentía que algo o alguien, le había impedido seguir siendo el otro. Le insinué que en algún sentido a todo el mundo le pasa, y él me gritó que no todo el mundo lo siente como él lo sentía. Traté de calmarlo preguntándole cómo había conseguido esa pintura. La había comprado en

un viaje a Barcelona. Moraes pasaba un atardecer frente a una galería y vio el nombre de García Curten.

—Ese mamarracho no lo pintó García curten —dije yo.

Claro que no lo había pintado García Curten. Lo había pintado una infradotada que, a su vez, parecía pintada por García Curten. Tenía un ojo caído y le faltaba un dedo. Moraes había entrado en esa galería pero nunca pasó de la primera sala. Había una exposición naif. Vio en una de las paredes ese cuadro y quedó hipnotizado. Acá intercaló una pregunta, que yo no supe contestar. Me preguntó si a mí me parecía normal que él, gordo doctor Moraes, tuviera a veces la compulsión de entrar en una galería de pintura, en una sala de conciertos. Yo iba a contestarle que por lo menos no tenía la compulsión de leer los libros que le regalaba, pero me callé. Había algo de cierto en lo que estaba diciendo; Moraes tenía una especie de amor larval por la belleza. Lo que no entendí es qué quería demostrarme. El caso es que Moraes estaba tan hechizado por ese cuadro que cuando la autora se acercó a preguntarle si le gustaba, dijo que no, que se trataba de otra cosa, menos mal que de inmediato agregó que quería comprarlo. Le costó una fortuna. Lo demás había sido un malentendido gigantesco y más bien cómico. Moraes preguntó a la mujer dónde se había inspirado para pintar aquello, cómo se llamaba ese lugar. Ella dijo que ese lugar era ninguna parte. O acaso ella misma. Los artistas, le dijo a Moraes, se inspiraban en paisajes interiores, tomaban un arbolito de acá, unas vacas de allá, evocaban un cielo perdido en los pliegues de la infancia y luego, gracias al sufrimiento y al genio, inventaban cosas. «Pero yo conozco este lugar», me dijo Moraes que le había dicho al esperpento, «mi tía me lo describió mil veces». La pintora parecía estupefacta y conmovida. Le dijo a Moraes que la tía y ella debían ser espíritus gemelos o que quizá, y esto era lo más probable, el arte había conseguido una vez más su objeto, imitar la realidad.

—Tan tan descaminada no andaba —observé—. Leonardo decía casi lo mismo.

—Total que compré el cuadro y volví a la Argentina —continuó Moraes sin enterarse de mi comentario—. Cuando se lo mostré a tía Teresa, sabés que hizo. Lo miró un rato sin dar la menor muestra de emoción, sin entender siquiera qué se esperaba de ella. Y al fin dijo que era un mamarracho.

—Tampoco ella andaba tan descaminada —creí pensar.

—¿Cómo? —dijo Moraes.

—Que sigas, por favor.

—No se acordaba de nada, por más que insistí y di vueltas no parecía recordar nada. «¿Qué viene a ser?», me preguntó, «¿por qué está todo tan amontonado?» Dijo que nunca había visto una tarjeta postal tan grande. Me había descrito ese lugar veinte veces, y no sólo eso, hace unas semanas volvió a temar con las medallas y con el año que pasamos juntos, y cuando yo le pregunté cómo era ese pueblo, lo describió otra vez. No sólo lo describió, me dijo: «Era casi igualito a ese tarjetón que Bartolo me mandó de Europa, ¿dónde lo metí?» Hablaba de la pintura, claro, creía que...

—Me doy cuenta —dije.

—Te das cuenta de lo superficial —dijo violentamente Moraes—. Te das cuenta de que la tía confunde las cosas, no de lo que a mí me pasa. Oíme. Te juro que ese pueblo, lo haya inventado o no la tipa de Barcelona, existió en mi vida. Existe. Detrás de esa arbole-



da, veas, ahí había un aljibe. En mitad de la calle. Un aljibe público. Esos detalles no se inventan, por qué me mirás.

—No veo ningún aljibe, Moraes —dije.

—Yo tampoco lo veo, no en el cuadro. Pero sé que estaba allí.

Todo esto te parece una locura, una conversación de borrachos.

Le dije que no. Se lo dije con sinceridad, pero daba lo mismo; Moraes siguió hablando hasta el amanecer.

Cuento esto como si hubiese ocurrido en una sola noche incesante. Fueron varias, gritadas y caóticas. La teoría de Moraes era sencilla. Hay momentos en la vida de un hombre que son como encrucijadas secretas. Como desvíos. Sólo que nadie lo sabe. Uno elige este camino o aquél, y a veces se equivoca. Pero estoy contando mal. Moraes en realidad no creía que nadie eligiera nada, y no pensaba en los hombres en general, pensaba en él. El se había equivocado. Y tal vez algo peor. Alguien, o algo, sin que Moraes pudiera intervenir, había decidido por él. La tía Teresa estaba del lado correcto del desvío. Desde allí le hacía señas, siempre se las había hecho; señas que cada vez se volvieron más tenues, menos comprensibles. Hasta que al fine ella misma lo olvidó todo. Al principio, cuando Moraes tenía entre diez y quince años, la transformación completa no se había operado. Y de ahí los recuerdos dobles. Creo que él pensaba algo así.

—Mirá —me dijo—. Mirá bien esto.

Sacó de un cajón del escritorio una fotografía que reconocí de inmediato. Era nuestra división, en primer año Nacional. Me pidió que le dijera cuál de esos adolescentes era él. Confieso que me dio mucho trabajo encontrarlo, aunque sabía perfectamente dónde estaba. Era casi imposible vincular a aquel muchacho delgado, algo borroso, de aspecto ausente, con este sólido Moraes a quien me habitué a mirar en los últimos veinte años. Era él, por supuesto. Sólo que este de ahora parecía haberse ido construyendo de cualquier modo alrededor del otro.

—Supongo que sos éste —dije molesto; sabía que era él, lo que me molestó fue haber pensado «supongo» y no habérmelo callado—. Estás al lado mío.

—Suponés —dijo Moraes—. Lo sabés perfectamente; éramos muy amigos en ese tiempo. Sabés que *debo* ser ése, pero no podés concebir que ése haya llegado a ser yo. Porque, decime: ¿cómo se llega a esto? ¿Cómo llegué a pesar 120 kilos? ¿Cuándo dejé de quererla a Elisa? ¿Cómo hice para estudiar abogacía y cuándo empezó a gustarme, si yo detestaba hasta Instrucción Cívica? Escuchame, ¿te acordás de la *Sinfonía en gris mayor?* El mar como un vasto cristal azogado. Y todo lo demás. Miré los muros de la patria mía. Serán ceniza, mas tendrán sentido. Aljaba, almena, almohada, esas palabras vienen del árabe. En todo el idioma castellano hay una sola vocal larga. La i de pie. Pie del verbo piar. Esas eran las cosas en las que me gustaba pensar. ¿Te acordás o no te acordás? Eras mi amigo, eras mi amigo justamente porque a los dos nos gustaba. Silencio sonoro, Dios mío. Silencio sonoro. Hablábamos noches enteras hasta la madrugada, hablabas vos, porque yo ni siquiera tenía facilidad de palabra. Polvo enamorado, a la caza le di alcance, oh y esta noche el viento no sé qué ritmo tiene. Yo era así. Contestame, carajo.

—No exageres —dije—. Yo también, en algún momento, hice las cosas mal. Nos pasa a todos. Yo también cambié. Ese adolescente que está ahí tampoco tiene mucho que ver conmigo.



—Estás hablando de otra cosa —dijo Moraes—. Estás hablando del fracaso, o de la vejez. Claro que cambiaste. Pero cambiaste en tu misma dirección. Sos un bibliotecario de morondanga que se está quedando calvo y se emborracha en el Club Social los fines de semana, no es un destino brillante, y hasta es mucho menos brillante que el mío. He sentado precedentes jurídicos que figuran en tesis, he ganado juicios imposibles. Me invitan a Europa. Pero yo te miro ahí y te miro acá y digo es él, él a la caza le dio alcance. Y si no le dio alcance es porque no quiso o no lo intentó. A vos no te robaron tu vida. Vos, en todo caso, la estropeaste solo. Y no sé, no sé. Yo creo que a todos nos roban la vida.

—Me voy a casa, Moraes —dije—. No me gusta el tono de esta conversación.

—Perdoname —dijo—. Sabés que no quise molestarte.

Me miraba como si me pidiera algo. Yo también lo miré.

—Me doy cuenta, Moraes —le dije.

Sé que él escuchó estas palabras no sólo como una respuesta, sino como una confirmación. Y a lo mejor yo las pronuncié así.

Durante un tiempo no volvimos a hablar del tema. Las veces que lo vi parecia mucho más tranquilo. La tía Teresa murió en agosto acertando su propio vaticinio de los últimos treinta años sobre la inclemente peligrosidad de ese mes para la gente anciana. Moraes no la lloró. Más tarde eso fue tomado como prueba retrospectiva de su indiferencia por la familia. En el entierro, Moraes me tomó del brazo y dijo que necesitaba hablarme. Me esperaba esa misma noche en su estudio. Fui. Sobre el escritorio había dos medallas. Una plateada, con la efigie de Don Bosco, de perfil, en relieve. La otra era la Cruz de Malta; en el reverso vi la inscripción *Ora et Labora.*

—La tercera no apareció —dijo Moraes—. Supongo que la recordaba demasiado mal... Estaban en un arcón de la tía Teresa.

—Esto no demuestra mucho. Podrían ser de otro.

Moraes estaba sereno y sonriente. Hasta me pareció más flaco.

—*Son* de otro, no te quepa duda ninguna. Mirá esto, por favor.

Era uno de esos anuarios que publican los colegios religiosos. Lo abrió en una página marcada con una violeta seca y lo hizo girar hacia mí. Me pidió que me fijara en el retrato de grupo de la página par. Quinto grado A, decía. Vi un orondo sacerdote sentado y un grupo de chicos de pie, todos vestidos con guardapolvos que debían ser grises y medias negras. La fotografía no era muy buena; mirados de golpe, todos parecían idénticos. Sin embargo, ahí estaba Moraes, en primera fila. A la derecha del sacerdote y con una banda cruzada sobre el guardapolvo. Moraes no me preguntó ni dijo nada.

—Sí, sos vos. O alguien de la familia, muy parecido a ustedes. Ese chico es igual a tus hijos.

—De eso también podríamos hablar —dijo Moraes—. De la belleza de mis hijos. Yo soy muy feo, y mis hijos son hermosos. Y, sin embargo, se parecen a mí. Es raro eso. Alguien mete la mano en la vida, alguien desordena las cosas. ¿Sabés qué es esa banda, la que llevo puesta? Yo sí. Me acuerdo perfectamente cuándo me la pusieron. Yo era decurión, así nos llamaban. Vaya a saber por qué. Y ahora mirá la lista de nombres que figuran al pie de la foto.

Era el apellido y el nombre de los alumnos, por orden alfabético. Sentí que cuando llegara Moraes iba a tener miedo. Lo que no esperaba es lo que sucedió: no figuraba ningún



Moraes. Ninguno de esos chicos era él. La lista saltaba de Marconi a Nahón. Leí toda la lista. Ni siquiera había un apellido parecido, en ninguna letra. Me dio un poco de lástima. Le hice notar que él no estaba allí, Moraes seguía sonriendo. Dijo que sí, que sí estaba. Era el de la banda.

Creo que en ese momento sí tuve miedo. Confieso que, por primera vez, pensé si Moraes no estaba algo loco. El se puso de pie, enorme, rodeó el escritorio y se paró junto a mí. Me pasó un brazo por los hombros.

—Qué te pasa —dijo—. Estás tenso. En el cajón hay una botella de whisky, servite. Pero antes hacés algo por mí. Contá, por favor, cuántos nombres hay en esa lista. Y después contá los chicos que aparecen en la fotografía. O, si no, creeme. Falta un nombre. Contalos, no me ofendo.

Mi primera intención fue no contarlos, pero los conté. Los conté dos veces, antes y después del whisky.

Esa noche volvimos a hablar mucho, y acaso él dijo alguna de las cosas que ya referí. La vida es doble, y la de él debió ser la otra. Alguien o algo había ido borrando los rastros del tiempo que él llamaba la tierra de nadie. Tal vez les pasa a todos, o a muchos. De no haber sido por la fijeza demente de los recuerdos de la tía Teresa, aquella cosa habría logrado su propósito. La violetita, dijo Moraes, seguramente era de allá: señaló a su espalda el cuadro naif. Entonces se me ocurrió que Moraes podría probar que tenía razón, y se lo dije. Sólo debía ir a ese colegio y revisar los archivos del año correspondiente. Tenía que estar anotado en alguna parte. Algún cura, además, debía acordarse. Moraes me miraba con placidez. Alguno muy viejo tal vez lo recordaría, alguno un poco arterioesclerótico. Pero lo demás era un disparate. Su nombre no iba a figurar en ningún archivo, en ningún registro. Ya estaba borrado, ya había desaparecido como desapareció en la foto. Esa cosa trabaja muy bien, decía Moraes.

Cuando nos despedimos faltaba un rato para el amanecer. Lo recuerdo, vasto y casi feliz, desperezándose con enormidad en la puerta de su estudio.

—Che, no dejes que se comenten muchas macanas de mí.

Fue lo último que me dijo.

Yo no me preocupo por lo que murmura la gente, ya lo expliqué al principio. Moraes, para mí, tenía razón. No estoy de acuerdo con eso de que tal vez a todos nos pasa, ni con que alguien o algo, deliberadamente, se tome el trabajo de intervenir en nuestra vida. Yo creo que su caso era único. También puedo aceptar lo que dice la gente de la ciudad sobre la chica que desapareció casi junto con Moraes o sobre el juicio sucesorio. Hay tantas maneras de buscarse. Pero más que nada lo imagino por ahí, solo, con un cuadro naif bajo el brazo y dos medallas en el bolsillo, olvidando poco a poco a Elisa y a los chicos, a mí, a nuestra ciudad.

Abelardo Castillo

Paul Delvaux:
Fragmento de *El despertar del bosque* (1939)





El realismo mágico: un fantasma de la imaginación barroca

La imaginación del escritor barroco perseguirá de manera constante, como puede verse en las preceptivas de la época, el modo de sorprender y de causar la admiración del lector. Este será uno de los principios básicos y más evidentes de la estética barroca. En virtud de dicho principio, la búsqueda de lo insólito y de lo extraordinario, de lo maravilloso y fantástico, de lo que los griegos llamaban *tháumata* y los romanos *mirabilia,* se convierte en uno de los objetivos primordiales.

Ya lo dijo el poeta Giambattista Marino:

> è del poeta il fin la meraviglia;
> chi non sa far stupir vada alla striglia.

Vamos a dar una muestra del uso que hicieron de la imaginación los escritores barrocos. Del uso que de la imaginación se hizo en la España postridentina y contrarreformista, esa España que había cambiado el gusto por los viajes, las aventuras allende los mares y los descubrimientos geográficos por una vida más recogida y encerrada dentro de los límites de la Península.

Como todos sabemos, el éxito que obtuvo Cervantes, tras la publicación de las *Novelas Ejemplares*, hizo que muchos autores se animaran a probar fortuna en el nuevo género. Aparecen, así, en la literatura castellana de la época numerosas colecciones de novelas cortas al estilo de las que escribían los italianos (recuérdense el *Decamerón* de Bocaccio, las *Novelas cortas* de Bandello, los *Hecatónmitos* de Cintio, etcétera). De todas estas colecciones, las que gozaron de más popularidad fueron las de tema amoroso, fantástico y de aventuras[1]. En todas ellas los autores incluían elementos procedentes de los distintos géneros literarios de la época, pues aún no existía una preceptiva que impusiera los cánones a imitar. El escritor se veía en la necesidad de incluir formas, temas y estructuras que procedían de los libros de caballerías, de los libros de cautivos, de moriscos, de pastores y de los de aventuras bizantinas[2]. La ambientación cortesana de todas estas no-

[1] Vid. *M. Chevalier,* Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII, *Madrid, Turner, 1976; W. Pabst,* La novela corta en la teoría y en la creación literaria, *Madrid, Gredos, 1972; W. Krömer,* Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700, *Madrid, Gredos, 1979.*

[2] Vid. *E.B. Place,* Manual elemental de novelística española, *Madrid, Victoriano Suárez, 1926. Sobre la falta de preceptiva* cf. *E.C. Riley,* Teoría de la novela en Cervantes, *Madrid, Taurus, 1971; S. Shepard,* El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro, *Madrid, Gredos, 1970, y W.F. King,* Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII, *Madrid, R.A.E., 1963.*



velas y el grupo social al que pertenecían sus protagonistas ha hecho que, en general y abarcando colecciones de muy distinto signo, hayan sido denominadas «novelas cortesanas». El nombre se lo debemos a Agustín González de Amezúa en su discurso de entrada en la Real Academia Española de la Lengua[3]. Entre los autores más destacados que cultivaron ese género se cuentan Tirso de Molina, Lope de Vega, María de Zayas, Andrés Sanz del Castillo, Juan Pérez de Montalbán, Alonso de Castillo Solórzano, etcétera.

Es en estas colecciones de novelas cortas donde el escritor desarrollará su imaginación con más vehemencia. Es en las novelas de tema amoroso o de aventuras, aquellas en las que la trama resulta en apariencia más convencional, donde encontraremos un mayor porcentaje de elementos fantásticos, de situaciones sorprendentes e inusitadas.

El ambiente que preside los relatos es marcadamente realista, pero en medio de tanto realismo se desarrolla un número apreciable de elementos fantásticos, con lo que no andaríamos muy descaminados al utilizar el marbete de «realismo mágico» para este tipo de literatura. Ya Bandello avisaba al lector de que era en la vida cotidiana donde más posibilidad tenían de ocurrir los casos más raros y estupendos: «Mirabili nel vero son tutti quei casi che fuor de l'ordinario corso del nostro modo di vivere a la giornata accadano, e spesso quando gli leggiamo ci inducono a meraviglia» (*Novelle*, Verona, Arnoldo Mondadori, 1952, tomo I, p. 596). En este mismo sentido debe interpretarse la frase de Eneas Silvio Piccolomini, quien, en algún lugar de su *Historia de dos amantes*, afirma: «No inventaré fantasías allí donde sobreabunda la verdad»[4].

De la misma manera que el sueño de la razón produce monstruos, como puede leerse en el lema de uno de los *Caprichos* goyescos, también podría decirse que el sueño del realismo produce fantasía en la llamada narrativa cortesana del siglo XVII español. Entendemos aquí «realismo» tal y como lo entiende la escuela de Menéndez Pidal. Como ya sabemos, don Ramón estableció como característica principal de la literatura española, y concretamente del género novelístico al que nos referimos, el realismo[5]. El problema se plantea cuando efectuamos una evaluación del porcentaje de elementos realistas, descripciones costumbristas y geografías familiares, y al tiempo, comprobamos el número de elementos fantásticos, de fenómenos extraordinarios y situaciones paranormales. Los resultados ponen con frecuencia en entredicho las tesis pidalianas.

A. González de Amezúa y Joaquín del Val han visto la novela corta del siglo XVII como una literatura en la que el autor manifiesta su expresa intención de reflejar la sociedad en la que vive[6]. Esto es cierto. Ahora bien, esta expresa intención, que algunos explicitan en los prólogos y en las dedicatorias, no tiene por qué determinar el carácter de la obra, como veremos. Por otra parte, el concepto de realismo aplicado al siglo XVII no deja de ser un anacronismo.

Lo que sí se refleja en esta novela es una sociedad aristocrática que vincula la virtud a la nobleza, y que reparte su ociosa existencia entre aventuras amorosas, lances sentimentales y duelos alrededor del Paseo del Prado, y también una sociedad dinámica y variopinta poblada de aventureros, segundones, soldados de fortuna y buscones de herencias o de dotes. En este sentido, como dice Krömer, «no se puede concebir la literatura de la novela corta de la Edad de Oro como literatura realista, es decir, que presente acon-

[3] Opúsculo histórico-literarios, *I, Madrid, C.S.I.C., 1951, «Formación y elementos de la novela cortesana».* Cf. *Pilar Palomo,* La novela cortesana. Forma y estructura, *Madrid, Planeta, 1976.*

[4] *R.P. Sebold en su reciente libro* Bécquer en sus narraciones fantásticas *(Madrid, Taurus, 1989, pp. 22-37 y ss.) nos comenta cómo la literatura fantástica representa la irrupción del misterio suprarracional en el marco de la vida cotidiana. En este interesante estudio pone como ejemplo, entre otros, el afán por el detalle y el realismo que exhibe el escritor Bram Stoker y que se refleja en las palabras que aparecen en el capítulo XXII de su famosa novela* Drácula *(1897): «Debo seguir escribiendo... Lo grande y lo pequeño, todo tiene que apuntarse; tal vez nos resulten al final más instructivas las cosas pequeñas».*

[5] *R. Menéndez Pidal,* Los españoles en la Historia y en la Literatura, *Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.*

[6] *A. González de Amezúa,* Cervantes creador de la novela corta, *Madrid, C.S.I.C., 1956 (reimpr. 1983), y J. del Val, «La novela española en el siglo XVII»,* Historia general de las literaturas hispánicas, *tomo III, Barcelona, 1953, pp. XLV-LXXXIX.* Vid. *también al respecto C. Bourland,* The Short Story in Spain in the Seventeenth Century, with a Bibliography of the Novela from 1576-1700. *Northampton, 1927 (reimpr. Nueva York, 1973).*



tecimientos reales, costumbres y relaciones de aquella época, sino como literatura fantástica, en la que dominan extraños convencionalismos sobre la verosimilitud»[7].

No es éste, desde luego, el momento de analizar el concepto de verosimilitud, pero sí trataremos de destacar una nueva idea que parece preocupar de manera constante al escritor barroco y que está en relación de dependencia con el criterio de verosimilitud. Me refiero al concepto de admiración.

La admiración es la primera de las seis pasiones primitivas que describe Descartes en su *Tratado de las pasiones.* La admiración es el asombro experimentado por el alma ante un objeto extraño, desconocido o extraordinario. A partir de la admiración se desarrollan las demás pasiones: el amor o el odio, la alegría o la tristeza. En el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias leemos: «Admirar es pasmarse y espantarse de algún efecto que vée extraordinario, cuya causa se ignora... El hombre que no se admira de nada, o tiene conocimiento de las causas de todos los efectos o es tan terrestre que en ninguna cosa repara».

El autor de novela corta se propone suscitar admiración en el lector y despertar en su alma el amor al bien y el odio al mal. Lograr esa admiración del lector se convierte en uno de los objetivos primordiales de la prosa barroca, en efecto obligado de la literatura. La obra escrita tiene como finalidad estimular la imaginación del lector mediante la narración de hechos excepcionales. De ahí que no deban faltar sucesos fantásticos, sobrenaturales o extraordinarios en una historia cotidiana y real.

El escritor contará con los recursos técnicos y retóricos codificados por los tratadistas para facilitar su tarea. Además podrá conseguir una materia narrativa adecuada y una original *inventio* argumental, acudiendo a las colecciones de *exempla* y a las *novelle* italianas[8]. El estilo culterano y los conceptismos harán el resto, contaminando la prosa novelística, complicando los períodos y jugando con los conceptos.

Cuando se consigue el sobrecogimiento y la excitación del lector mediante la lectura, se consigue también que el lector aumente su receptividad y que, por el contrario, disminuya su capacidad crítica; de este modo se le puede persuadir de algunas cosas, y conseguir un determinado efecto docente o ejemplar; se pueden despertar sus pasiones y encaminarlas hacia un buen fin. La clave del éxito está en la habilidad que demuestre el autor al compaginar los elementos extraordinarios con los verosímiles. Según la proporción mayor o menor en que aparezcan estos últimos, se logrará una enseñanza más o menos efectiva. Reconciliar lo maravilloso y admirable con lo ejemplar y verosímil se convirtió en uno de los problemas de la literatura que preceptistas y novelistas se propusieron solucionar. Este es uno de los temas que con más frecuencia se trata en los prólogos.

Los orígenes del problema se encuentran en la Antigüedad clásica. Ya Aristóteles hablaba de que lo maravilloso era elemento necesario en la tragedia y en la épica, pues «lo maravilloso causa el deleite, como demuestra el hecho de que todos referimos una historia con añadiduras, creyendo que complacemos así a los oyentes» (*Poética* 1460 a, 16-18). Recogerán esta misma idea López Pinciano en su *Filosofía antigua poética* y Cascales en sus *Tablas poéticas*, entre otros [9].

Los hechos narrados debían causar admiración. Así, cuando lo que se pretendía era hacer un tipo de literatura ejemplar, se acompañaba el texto de todo tipo de elementos

[7] Op. cit., *p. 237.*

[8] Vid. *P. Zumthor,* Essai de poétique médiévale, *París, Seuil, 1942, pp. 293 y ss.; el libro citado de W. Krömer, pp. 41-47 y* passim; *M. Chevalier,* Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro, *Madrid, Gredos, 1975, y algunas de las ideas que apunto en mi artículo «Las* novelle *y la tradición prosística española»,* Estudios Humanísticos 7 *(1985), pp. 21-29.*

[9] Vid. *J.B. Spieker, «La novela ejemplar:* Delectare-prodesse», Ibero-Romania *2 (1975), pp. 33-68; los libros citados de W. Pabst y W. Krömer, y A. Porqueras Mayo,* El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles, *Madrid, C.S.I.C. 1968.*

que procedieran de la realidad, abundando en precisiones geométricas y datos históricos, situando, en suma, en un tiempo y espacio concretos y con visos de realidad lo que allí iba a narrarse.

Las novelas, por esta razón, se inscriben en un ambiente de absoluta verosimilitud, donde todo es real y conocido. Algunos escritores utilizan el recurso de ocultar el nombre de sus protagonistas, manteniendo la ficción de que están todavía vivos y podrían sentirse molestos al verse reflejados en las historias. Este es un truco que encontramos con bastante frecuencia, por ejemplo, en los relatos de María de Zayas [10].

Pero, ¿no es esto lo más fantástico? ¿No es en esta atmósfera de hiperrealidad donde se dan citas las situaciones y los hechos más disparatados y más asombrosos? Es en este ambiente donde la imaginación vuela con mayor libertad, donde se convierte en un fantasma que, escondido bajo la apariencia de un ser real, despliega sus poderes y corre con impunidad por las ciudades, por las estrechas callejuelas de Salamanca, Valladolid, Alcalá, Sevilla, Toledo, de la propia Corte, y llega al interior de los conventos, a los salones de los palacios e incluso a las alcobas, donde las damas se dan cita con sus galanes.

Es curioso ver cómo, después de una presentación en la que el autor se ha esmerado en situarnos histórica y geográficamente en lugares por todos conocidos, esos mismos lugares tan familiares comienzan a poblarse de seres fantásticos, de voces de ultratumba, de sucesos absurdos e inexplicables. La realidad cotidiana convive con la realidad de lo insólito. La irrealidad se disfraza de realidad y se pasea por la calle, como el espectral personaje que aparece en *La fuerza del desengaño*, una de las novelas incluidas en la colección de *Sucesos y prodigios de amor*, de Pérez de Montalbán. Algo parecido ocurrirá años después en las novelas históricas románticas. Los elementos fantásticos se incluirán en esos relatos hasta formar parte de ellos, desvaneciéndose así las fronteras entre realidad y ficción. Lo que llamamos Historia en las novelas históricas no es más que otro disfraz de la fantasía.

Pero en el romanticismo no se dudó al afirmar que la imaginación revelaba formas importantes de verdad, que, como ha dicho el perspicaz C.M. Bowra [11], al actuar la imaginación se descubren incluso cosas que permanecerían ocultas a la inteligencia ordinaria. En el Renacimiento el problema se plantea en otros términos desde el momento en que los teóricos dudaron al conceder una posible relación entre las creaciones de la imaginación y la realidad. En contradicción con los postulados neoplatónicos, esta cuestión está ya presente en las palabras que Hippolyta dirige a Theseus en el *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare: «Pero todo cuanto nos han contado de esta noche, la transfiguración de las facultades intelectuales de esas distintas personas, da testimonio de que hay en ello algo más que imágenes de la fantasía, y toma gran consistencia la relación. Mas, como quiera que fuere, es extraño y admirable» [12].

Los sucesos, sean soñados o vividos, reales o irreales, dentro del campo de lo natural o de lo sobrenatural, son vividos con la misma intensidad por el protagonista, pues el creador los ha hecho funcionar de la misma manera, favoreciendo esa atmósfera de ensoñación y maravilla.

[10] Vid. *la introducción a la edición de los* Desengaños amorosos *llevada a cabo por Alicia Yllera (Madrid, Cátedra, 1983, p. 36 y ss).*

[11] La imaginación romántica, *Madrid, Taurus, 1972, p. 10 y* passim.

[12] *Traducción castellana de Luis Astrana Marín, Aguilar, 1967, p. 933 (acto quinto, escena primera).*



.La búsqueda de lo insólito, de aquello que cause admiración, sigue siendo, como dijimos, primordial para el escritor. Por eso, los sucesos se presentarán ante el personaje (y ante el lector) de manera inesperada, atropellándose vertiginosamente entre sí y dejando a su actor sumido en el desasosiego, en un estado de suspensión (que hoy llamaríamos de «suspense») y de atónita admiración. El enloquecido curso de los acontecimientos supera al personaje, que se deja llevar, impotente, por esa irrupción de lo extraordinario, hasta que llega un momento en el que, admirado, no sabe distinguir el sueño de la realidad, la ensoñación de la vigilia. Las frecuentes oscilaciones entre lo real y lo sobrenatural a lo largo del relato producirán en el lector el estado de excitación a que nos hemos referido, y al que Todorov denomina de incertidumbre. Incertidumbre que comparte el lector con el personaje, acuciados ambos por esa doble vivencia que los tiene «suspendidos»[13].

En su aportación a la *Historia general de las literaturas hispánicas*, Joaquín del Val ha explicado la integración de lo fantástico en la cotidianidad, al hablar de la prosa barroca. Según él, esta época, tan rica en acontecimientos, fomentaba el carácter aventurero de los españoles que recorrían sin cesar el mundo y el de aquellas gentes que se daban cita en la corte en busca de emociones de toda índole. En una España así menudeaban los adulterios, los raptos, los desafíos, los procesos por brujería, los galanteos y amoríos más o menos ocultos..., lo que facilitaba la fusión íntima entre lo real y lo fantástico[14].

Asimismo, Karl Vossler decía que «para los poetas y escritores españoles del Siglo de Oro, por muy realistas que se confesaran, la realidad entera constituía una unidad de cielo y tierre penetrada por Dios, y por El sustentada *maravillosamente*»[15].

La realidad y la maravilla. Al lector del siglo XVII lo que le gusta es ser sorprendido en su cotidianidad. Su capacidad de admiración está abierta tanto a lo que le proporciona lo literario, alejándole de la realidad (y aquí tendríamos que incluir todos los tipos de literatura de ficción de la época: libros de caballerías, pastoriles, bizantinos), como a lo que artísticamente le acerca a esa misma realidad (novela cortesana, novela picaresca).

Los escritores de novelas introducirán todo tipo de elementos sorprendentes con el fin de entretener al lector. Y no escatima recursos retóricos para hacer más efectiva esa labor de maravillarle, de admirarle y, como conclusión, de *desengañarle* (pues, como decía el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias, el desengaño supone «caer en la cuenta de que es engaño lo que se tiene por cierto», pasar de la ignorancia al conocimiento, despertar de la falsedad de los propios sueños). En la novelística que tratamos, el desengaño surge al comprender el autor, el personaje y el lector el desajuste existente entre la realidad y el mundo interior. Y también surge por la intensidad con que se proyectan y se emprenden las tareas de autorrealización en una sociedad basada en la apariencia y en el engaño. Muchos podrían ser los ejemplos de protagonistas que caen, en su proceso de autorrealización, en la autodestrucción (en las novelas de María de Zayas y de Pérez de Montalbán, entre otros muchos).

Al final del enredo amoroso, de una historia de amor totalmente convencional a primera vista, surgirá un hecho extraordinario e inesperado, se producirá un cambio de fortuna que animará y transformará la narración. Si el argumento presenta una base histórica, como ocurre en muchas de las novelas, los elementos fantásticos o legendarios se su-

[13] *Véase A. López Pinciano,* Filosofía antigua poética, *ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1973, tomo II, pp. 56-58. H.P. Lovecraft denomina esta técnica «half persuading» (persuasión a medias) en* Supernatural Horror in Literature, *Nueva York, Dover, 1973, p. 47. Louis Vax en* Las obras maestras de la literatura fantástica *(Madrid, Taurus, 1980) habla de estados de ambigüedad, y Jacques Finné en* La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle *(Bruselas, Ediciones de la Universidad de Bruselas, 1980, p. 44) dice ver en el género fantástico una ininterrumpida «lucha entre la tentación de lo sobrenatural y la voluntad de lo cotidiano».*

[14] Op. cit., *pp. XLV y ss.*

[15] Introducción a la literatura española del Siglo de Oro, *Buenos Aires, 1945, p. 64. El subrayado es mío.*



perpondrán a los históricos en los momentos clave de la narración, consiguiendo con ello que el autor vivifique y revalorice la historia.

Vemos, además, cómo en estas novelas los elementos fantásticos operan como medios de captar la realidad. Lo maravilloso se incluye en la realidad, en lo cotidiano, y sirve de ayuda para comprender, profundizar y dominar esa realidad en la que se vive, en la que el tiempo pasa realmente.

Los sueños, las premoniciones, las corazonadas, los agüeros, encantamientos, hechizos o apariciones se convierten en elementos novelescos que facilitan al protagonista maneras de explicarse el mundo que le rodea. Decía Angel Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española*[16] que en la presentación al lector de ese mundo mágico y cotidiano, donde los agüeros, los espíritus, los pactos diabólicos, los aparecidos, las voces del más allá se confunden con el mundo de los sueños fatídicos y premonitorios, en todo esto hay un acercamiento, un intento de penetración en el mundo del subconsciente que se anticipa a la escuela freudiana. Como vemos, la realidad nunca se olvida en la prosa barroca. Se puede exagerar, idealizar, carizaturizar, disfrazar o inventar, pero nunca se olvida.

Los sucesos extraordinarios irán paulatinamente produciendo estados de anonadamiento y de incapacidad racional en los personajes, hasta el punto de que éstos llegan a confundir lo vivido con lo soñado o visionado. Todo lo extraordinario acaba por hacerse cotidiano y el personaje convive con la experiencia de lo sobrenatural. Ello se produce, además, porque el autor somete a sus personajes a grandes estados de tensión, los hechos suelen suceder a un ritmo vertiginoso, y esto hace que los personajes crean vivir en perpetuos ambientes de ensoñación e irrealidad. En un futuro estas mismas novelas, con estos mismos temas o muy parecidos, irán adquiriendo ribetes folletinescos que, de alguna manera, anticiparán las escenografías románticas. (De todos es conocida la afición que hubo en nuestro romanticismo por las novelas cortesanas y de aventuras del barroco español.)

Antes de pasar a ver algunos ejemplos, me gustaría dejar claro que, si atendemos al ambiente y a las características de los personajes y de los argumentos, al marco en el que se encuadran estas novelas, cuando éste existe, y al porcentaje de elementos imaginativos, fantásticos y novelescos, vemos que el principal interés del autor es conseguir dar una impresión de verosimilitud de todo lo que allí se cuenta. Se trata de causar la admiración en el lector, y esto no se puede lograr contando cosas que sean increíbles. A este respecto son tajantes las palabras de López Pinciano: «Las ficciones que no tienen imitación ni verosimilitud no son fábulas, sino disparates, como algunas de las que antiguamente llamaron milesias y agora libros de caballerías» (*Filosofía antigua poética*, tomo II, p. 8).

La función de estas novelas no es nueva. Se trata de conseguir que el lector haga un descanso en sus tareas cotidianas y que logre con la lectura aliviar sus preocupaciones. Es decir, se trata de entretener al lector, de lograr que se evada leyendo, que descanse y deje vagar su imaginación, que se emocione, que quede suspendido y admirado por un tiempo, antes de volver a sus ocupaciones. En cualquier caso, como podemos comprobar, al proponerse aliviar, la literatura está cumpliendo con la función liberadora que le es

[16] *Barcelona, Gustavo Gili, 1950, tomo II, p. 158.*



propia. Se produce un efecto beneficioso en el lector, y lógicamente, este beneficio repercute en el cuerpo social. El lector se entretiene y descansa, y de todo ello saca provecho la sociedad. Recordemos las palabras que Cervantes pone en boca del Cura, cuando éste está hablando de los libros de caballerías, defendiendo la necesidad de una literatura que sirva de «honesto pasatiempo, no solamente de los ociosos, sino de los más ocupados; pues no es posible que esté continuo el arco armado, ni la condición y flaqueza humana se pueda sustentar sin alguna lícita recreación» (*Quijote,* I 48).

Vamos a ver, con algunos ejemplos, hasta qué punto el escritor barroco pone su imaginación a prueba. Vamos a comprobar cómo desde las primeras líneas comienza a crear ese clima de suspense al que me refería antes:

> Baxaba de la cumbre de un monte, que en la región de Armenia se llama Cáucaso, un salvaje en el parecer, aunque no en el alma, vestido de varias pieles de animales, los miembros morenos y robustos, la cara tostada y el cabello crecido. Traía colgado al hombro un carcax o aljaba de saetas, en el lado izquierdo un cuchillo de monte y en las manos un árbol entero, que desnudo de ramas y hojas le servía de arrimo para su cansancio y defensa para su persona. Y sentándose sobre una alfombra de olorosas aunque groseras flores, sacó del pecho un hermoso retrato que en un obscuro lienzo estaba bibo, que parecía tener más alma de la que había heredado de los pinceles; y mirándole con atención, como si tuviera presente el original, decía lastimado y enternecido: «¡Ay, querida y ausente Policena!»...

Así comienza la novela que Pérez de Montalbán tituló *La prodigiosa* (*Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares,* Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1949, p. 303). En este caso el novelista ha acudido a la tradición para rescatar el tema del hombre salvaje, tan frecuente en los libros sentimentales renacentistas[17]. Un hombre de aspecto salvaje, pero de gran corazón, que habita en un lugar inhóspito, llora, enternecido, la ausencia de su amada esposa. El clima de expectación está ya creado. Después sabremos cuál fue la desgraciada historia de este personaje y cuál es su historia presente hasta el momento en que, camino de su casa y en compañía de Ismenia, que es un personaje que no descubrirá su verdadera identidad hasta el final,

> llegando al mar vio junto a la orilla una pequeña barca, cubierta toda, sin remos ni marinero que la guiase; y echando una cuerda fuerte con el ayuda de Ismenia, la sacó a tierra, deseoso de saber el misterio que encerraba; pero apenas rompió los lienzos y cubierta, cuando se quedaron Ismenia y él confusos y turbados, mirándose el uno al otro; porque dentro no había más riqueza que un hombre bañado en su sangre, y junto a él una hermosa dama viva, aunque tan desmayada, que le faltaba poco para imitar al cadáver que tenía a su lado. El dolor de entrambos fue grande, viendo tan lastimoso caso; y más penetró el corazón de Gesimundo esta desdicha, porque encendiendo luz, y mirando con atención a la dama, le pareció que la cara y talle eran de su ausente esposa. Y sacando el difunto cuerpo, y dándole por sepulcro el mar, pues su vida ya no tenía remedio, la cogió a ella en los brazos y llevó al breve palacio de su cueva, y en ella la regaló de suerte que dentro de pocos días tuvo por cierta la esperanza de su vida (p. 327).

Como podemos ver, y en qué pocas páginas, el novelista nos ha transportado a un mundo de irrealidad y fantasía, donde todo es posible. En qué pocas páginas hemos visto cómo los personajes de continuc se ven sometidos a estados de confusión, de admiración, de sorpresa y turbación sucesivamente. Pero no serán sus acciones o sus actitudes las

[17] Vid. *por ejemplo, Alan D. Deyermond, «El hombre salvaje en la novela sentimental», en* Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas, *Nimega, 1967, pp. 265-272.*

que sorprenderán al lector; será más bien la azarosa realidad, el carácter de las aventuras, lo fantástico de las situaciones, el ir viendo de qué manera se efectúa el enredo, cómo se va complicando la acción, cómo la mala fortuna, el Hado, hunde a un personaje y cómo lo aparentemente normal, lo familiar o cotidiano se convierte en algo extraordinario y fuera de lo normal.

También elige Andrés Sanz del Castillo un hombre salvaje para el comienzo de su novela *El monstruo del Manzanares*, incluida en *La mogiganga del gusto en seis novelas* (Zaragoza, Pedro Landa, 1641)[18].

> Con temerarios y espantosos gritos, prometiendo horrible y trágica vista a quien los daba, infundiendo temor en los ánimos de las damas que discurrían la tan agradable como hermosa ribera del arenoso Manzanares, río en Madrid tan celebrado como avariento de cristal, bajaba una mañana de las pueriles de Mayo, desterrando a los que, o ya por medicina o deseoso antojo, habían salido a pasear el acero a aquel frondoso y agradable sitio del suntuoso pensil de nuestro cuarto Monarca, uno, al parecer monstruo, bruto o sátiro, vestido de pieles manchadas a trechos, tan guedejudas y ceñosas, que ponían espanto a quien de lejos lo miraba (p. 7).

Pero no todos los comienzos tienen por qué ser sorprendentes y ocurrir en lugares lejanos y geografías exóticas. Por lo general, la acción de la mayor parte de las novelas transcurre en lugares conocidos por todos, favoreciendo así el clima de verosimilitud del que hemos hablado. Se eligen por eso ciudades españolas, nombrando sus calles, citando sus iglesias y conventos más famosos, haciendo referencia a su historia y al arte de sus edificios.

Por ejemplo, Pérez de Montalbán sitúa en Alcalá de Henares su novela *La fuerza del desengaño* (incluida también en los *Sucesos y prodigios de amor*). En ella dos apuestos galanes pretenden a la hermosa Narcisa. Todo es normal, cotidiano: las citas de los enamorados en la reja, algún duelo en la noche y la triste, pero tópica, desgracia de unas cartas de amor que no llegan a tiempo. Teodoro, uno de los amantes, tiene que salir de viaje y escribe a su enamorada para que le espere, pero al volver la encuentra casada, pues ella no ha recibido la carta, y el tiempo de guardar ausencias ha pasado. Teodoro, herido de amor, decide matar a su oponente Valerio. Prepara una emboscada y en el camino se le aparece una dama con el aspecto y la voz de Narcisa. El la sigue el paso

> hasta que, llegando a una casería, que ofendida de los rigores del tiempo apenas conservaba las paredes, vio que se entraba en ella y subía a un aposento que entre las demás ruinas había quedado con alguna forma. Llegó tras ella Teodoro tan cansado que apenas podía hablar...
>
> Un gran rato estuvo Teodoro rogándola que hablase o se descubriese. Y viendo que ni hacía lo uno ni lo otro, se resolvió a que hiciesen los brazos lo que amores y ruegos no habían podido. Y apartándola, a su pesar, el manto de la cara, cuando esperaba hallar a su amada Narcisa, vio que debaxo dél estaba una triste y rigurosa imagen de la Muerte, que con su guadaña parecía que le amenazaba la vida.
>
> No aprovechó en esta ocasión el valeroso brío de Teodoro, porque viéndose abrazado de los helados huesos, se dexó caer sin sentido en tierra por un gran rato. Y después de cobrar la sangre, que había huido del animoso corazón, se salió turbado, volviendo mil veces la cabeza hacia la casería, pensando que venía tras él aquella espantosa sombra (p. 85).

[18] *Utilizo la edición de Emilio Cotarelo, Madrid, Colección de Antiguas Novelas Españolas, 1908, tomo VIII.*



Esta visión de la muerte le hace tomar la decisión de irse a un convento de frailes descalzos, donde acabó los últimos días de su vida.

También don Nuño, en la novela de Andrés Sanz del Castillo titulada *Quien bien anda, bien acaba*, recibirá una aparición semejante. El es un hombre de vida alegre, pendenciero, amante del juego y las mujeres. Tras una serie de viajes, en uno de los cuales se encontrará con un ermitaño, decide abandonar su mala vida y buscar la soledad de los montes. Una noche,

> sucedió que estando a solas como acostumbraba, orando en un aposento delante un devoto crucifijo, que de propósito para ello había puesto, le cargó el veloz sueño de modo que, llevado dél, le representó la imaginación que se veía en un osario carnario de podridos huesos y descarnadas calaveras, que junto a la Catedral de la ciudad había, en que se echaban las que se sacaban de la sagrada tierra cuando se abrían algunas sepulturas, y que un hombre, vestido un saco de áspero y grosero sayal, los pies descalzos y secos, los ojos hundidos y amortiguados, el cabello y barba muy crecida, le llamaba lamentable y compasivamente, y le fue dando razón de quién eran aquellos deshechos y desperdiciados miembros que miraba, y lo que en este siglo habían tenido y ostentado; entre los cuales le dijo que una de aquellas calaveras que veía era de don Sancho, un antecesor de su mayorazgo y abuelo suyo, advirtiéndole que considerase en lo que paraban los humanos cuerpos de esta vida, pues aun en la tierra de que eran formados, cuando de ellos no tenía que quitar, no los quería dentro de sí; amonestándole que, pues no ignoraba había de seguir el suyo los mismos pasos, mirase cómo ocupaba los breves días del aplazado fin de ellos que le era señalado (p. 98).

Qué cerca estamos de la estética romántica. Bajo la sombra de la catedral, junto a las ruinas, entre cadáveres, cualquier cosa puede suceder a estos personajes cuya vida es un continuo vaivén entre la realidad y la ficción, el sueño y la vigilia.

Podemos terminar con una de las historias más famosas de María de Zayas, ambientada en Zaragoza: *El jardín engañoso*, incluida en las *Novelas amorosas y ejemplares* (Zaragoza, 1637). Constanza y Jorge se quieren, pero Teodosia, hermana de Constanza, se ha enamorado de Jorge y tratará, por todos los medios, de perjudicar a su hermana. Acusa a Constanza de mantener relaciones con el hermano pequeño de Jorge, al que éste aborrece. Y Jorge decide matarle; después huye a Nápoles (es un caso típico de huida tras haber cometido una transgresión moral). Durante su ausencia Constanza se casa con Carlos y viven felices. Pero Jorge vuelve y la comienza a pretender. Constanza, cansada y como en broma, le dice:

> Hagamos, señor don Jorge, un concierto; y sea que como vos me hagáis en esta placeta que está delante de mi casa, de aquí a la mañana, un jardín tan adornado de cuadros y olorosas flores, árboles y fuentes, que ni en su frescura ni belleza, ni en la diversidad de páxaros que en él haya, desdiga de los nombrados pensiles de Babilonia, que Semíramis hizo sobre sus muros, yo me pondré en vuestro poder y haré por vos cuanto deseáis; y si no, que os habéis de dexar desta pretensión, otorgándome en pago el ser esposo de mi hermana, porque si no es a precio de arte imposible, no han de perder Carlos y Constanza su honor, granjeado con tanto cuidado y sustentado con tanto aumento. Este es el precio de mi honra; manos a la labor, que a un amante tan fino como vos no hay nada imposible[19].

Jorge, entristecido ante la imposibilidad de tamaña empresa, se arroja a los pies de un árbol y llora. Pero

[19] *María de Zayas,* Novelas amorosas y ejemplares, *ed. Agustín González de Amezúa, Madrid, R.A.E., 1948, p. 414.*



ya, cuando empezaba a cerrar la noche, y allí dando tristes y lastimosos suspiros, llamándola cruel y rigurosa mujer, cercado de mortales pensamientos, vertiendo lágrimas, estuvo una pieza, unas veces dando voces como hombre sin juicio, y otras callado, se le puso, sin ver por dónde, ni cómo había venido, delante un hombre que le dixo: «¿Qué tienes don Jorge? ¿Por qué das voces y suspiros al viento, pudiendo remediar tu pasión de otra suerte? ¿Qué lágrimas femeniles son éstas? ¿No tiene más ánimo un hombre de tu valor que el que aquí muestras? ¿No echas de ver que, pues tu dama puso precio a tu pasión, que no está tan dificultoso tu remedio como piensas?»

Mirándole estaba don Jorge mientras decía esto, espantado de oírle decir lo que él apenas creía que sabía nadie, y así le respondió: «¿Y quién eres tú, que sabes lo que aun yo mismo no sé, y que asimismo me prometes remedio, cuando le hallo tan dificultoso? ¿Qué puedes tú hacer, cuando aun al demonio es imposible?».

«¿Y si yo fuese el mismo que dices —respondió el mismo que era—, qué dirías? Ten ánimo, y mira qué me darás, si yo hago el jardín tan dificultoso que tu dama pide».

Juzgue cualquiera de los presentes qué respondería un desesperado, que, a trueque de alcanzar lo que deseaba, la vida y el alma tenía en poco. Y así le dijo:

«Pon tú el precio a lo que por mí quieres hacer, que aquí estoy presto a otorgarlo».

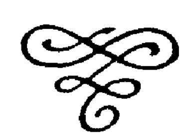
«Pues mándame el alma —dijo el demonio— y hazme una cédula firmada de tu mano de que será mía cuando se aparte del cuerpo, y vuélvete seguro que antes que amanezca podrás cumplir a tu dama su imposible deseo (pp. 415-416).

Como era de esperar, el Demonio construyó ese maravilloso jardín, y a la mañana siguiente todo el mundo lo contempla extasiado.

Constanza llora, Carlos intenta darse muerte, pero don Jorge, arrepentido, libera a Constanza de la promesa. Entonces el Demonio, irritado por el buen comportamiento de don Jorge, le entrega el pacto que firmó con su sangre y desaparece junto con el maravilloso jardín, echando humo sulfuroso.

Todo esto ocurre en una ciudad como Zaragoza, entre gentes normales, a la luz del día. Y, de este modo, con pretensión de historia verdadera, nos lo cuenta María de Zayas.

Julia Barella



NOTAS



Luis Sandrini y
Olinda Bozán
(Foto: Annemarie Heinrich)



Imágenes del pasado

Panorama histórico del cine argentino en los años 30

La implantación del sonido, frontera técnica que revolucionó al cine a fines de la década del 20 —también en su estética— afectó considerablemente a los centros de producción más poderosos, la industria norteamericana en especial, que debían iniciar una reconversión costosa pero que se volvió inevitable. Para los países con cinematografías menos desarrolladas en la etapa muda —entre ellos Argentina— fue una coyuntura favorable. Ante todo, esas cinematografías podían hablar en su propia lengua por primera vez. Durante algunos años, antes de la implantación del subtitulado y el doblaje, Hollywood y los países europeos más desarrollados se enfrentaron con esa barrera idiomática; el cine norteamericano, durante esa etapa de transición, ensayó las versiones en otros idiomas, duplicando los films con artistas —en el caso del castellano— reclutados entre intérpretes españoles y latinoamericanos. Aunque esta vía tuvo un auge relativo, pronto abandonado, dio tiempo para el crecimiento de los cines nacionales.

Pese a ciertos éxitos esporádicos —*Nobleza gaucha* por ejemplo, en 1915— la cinematografía argentina del período mudo fue una serie de aventuras pioneras improvisadas y sin un respaldo económico sólido. La competencia extranjera era aplastante y salvo el atractivo de algunos rostros conocidos (provenientes del floreciente teatro vernáculo) y algunos temas autóctonos, aquellos films primitivos poco podían hacer ante las poderosas industrias que dominaban los mercados mundiales.

A medida que éstas ampliaban su radio de acción, también se ensanchaban las distancias tecnológicas. Si en Argentina, como en otros países, se importaban los equipos necesarios (cosa que aún sucede), porque sólo en los centros más poderosos se fabricaban las cámaras, ópticas y elementos químicos (como el mismo soporte del film necesario para el medio) la progresiva sofisticación de los mismos hacía inviable el desarrollo de una tecnología propia. A principios de siglo, sin embargo, aún era posible a nivel artesanal, fabricar cámaras.

El advenimiento del sonido permitía en cambio obtener el apoyo fundamental de un público más numeroso ante productos aún defectuosos técnicamente pero que le habla-

ban en su propia lengua. No obstante hubo que compensar con rapidez, en apenas un lustro, la enorme desventaja técnica y expresiva de la que partía esa novel industria, que aún no lo era; desde la construcción de estudios modernos hasta los canales propios de distribución. Asimismo era necesario formar los cuadros profesionales, técnicos y artísticos, hasta entonces reducidos a la intuición improvisada, carente de una tradición cinematográfica sólida.

Los iniciadores de esta nueva etapa —algunos, por supuesto, provenían de esa época muda discontinua e improvisada— contaron sin embargo con algunos factores que facilitaron la utilización del sonido. Uno fue la sólida tradición teatral, con obras y actores de prestigio y arraigo popular. Otro, la difusión mundial del tango, una música propia que aún no había sido desplazada por el jazz. La radio proporcionó asimismo figuras que alcanzaban masivas audiencias. Estos elementos proporcionaron al cine sonoro que comenzaba una base que multiplicaba su éxito. Una base que proporcionaba a través del cine temas, intérpretes e imágenes nacionales a una gran masa de público —sobre todo en el interior del país— aún ajena al cine importado, con la facilidad añadida de no tener que leer los títulos...

Todo esto compensó al principio la técnica rudimentaria y las carencias en la gramática cinematográfica, incluido el dominio de la narrativa argumental, el montaje y la iluminación.

Para dar una idea de las dificultades de estos improvisados comienzos basta narrar los avatares del primer film sonoro argentino, *Mosaico criollo,* un corto de un rollo sonorizado con discos. Tal como lo recuerda Domingo Di Nubila en su *Historia del cine argentino* (1959), el rodaje estuvo rodeado de pintorescos incidentes. La cámara era una Bell and Howell importada unos años antes y por lo tanto carecía de blindaje. Para eliminar el ruido de la misma y del motor sincrónico se creyó que bastaba encerrarla en una caja de madera terciada, con una ventana de cristal frente al objetivo, pero esto, por supuesto, no bastaba. Luego se pensó en forrarla por dentro con lana y el ruido seguía atravesándola, lo mismo que con un material prensado... Instalando la cámara en una especie de tienda de lona tapizada por dentro y colocando el motor en una habitación contigua, conectado mediante una cadena sinfín que pasaba por pequeños orificios en la tienda, se consiguió eliminar el ruido del motor en gran parte, pero subsistía el ruido de los engranajes de la cámara. Por último se recurrió a una solución heroica: se colocó la cámara y el motor en una habitación contigua a la galería de filmación y se abrió un boquete en el muro, colocando un vidrio en cada lado de la pared. Así se logró el silencio, pero a costa de la inmovilidad de la cámara. «Para poder variar en alguna medida los planos se recurrió a tres sistemas: cambiar los objetivos, acercar los actores o alejarlos y... ¡arrimar el decorado a la ventanilla!»

El film se iniciaba con un discurso del director Roberto Guidi (de la época muda, que se había retirado en 1924) y contenía además una canción por Anita Palmero y otra por el trío Vázquez Vigo. *Mosaico criollo* y otras semejantes de este período (1930-1932) se hicieron mediante discos sincronizados, con los accidentes de desincronización, durante las proyecciones, típicos del sistema.



Otras ya utilizaron el sistema óptico, tanto en los estudios Lumiton como en Argentina Sono Film, ambos fundados en 1933. Lumiton fue el primer estudio construido de acuerdo a los módulos de Hollywood, con galerías, laboratorio y otras dependencias. El grupo fundador estaba formado por César Guerrico, Enrique T. Susini y Luis Romero Carranza, expertos en electricidad y sonido, que habían viajado a Estados Unidos y en Los Angeles se entusiasmaron con el futuro del cine. Compraron un equipo de filmación en la Bell and Howell y al regresar levantaron el estudio, en la localidad de Munro. Allí se les agregó el ingeniero Orzábal Quintana, que construyó el equipo de sonido.

Hasta entonces, el entusiasmo y el ingenio debían compensar la falta de máquinas. Los laboratorios, por ejemplo, no tenían moviolas ni trucas: los mismos directores montaban sus films a mano, con ayuda de una lupa; los efectos, como los fundidos, se hacían también artesanalmente, con baños de permanganato fotograma por fotograma.

Este trabajo artesanal y sin maquinaria apropiada, hacía que el revelado y copiado de imagen y sonido careciera de la precisión y continuidad necesarias, dependiendo de la práctica y el ingenio de los técnicos.

Los nuevos estudios Lumiton, por su parte, contrataron al fotógrafo norteamericano John Alton, de larga y prestigiosa carrera en Hollywood, al montador húngaro Laszlo Kish y al técnico argentino Juan Carlos Lemos para el laboratorio. Todos ellos formaron a nuevos especialistas. En cuanto a los temas, el teatro (especialmente géneros populares como la revista y el sainete), los folletines y el tango, fueron las vetas del inicial cine sonoro. También en cuanto a intérpretes. El primer largometraje sonoro fue *La canción del gaucho,* de José A. Ferreyra, un intuitivo y desordenado creador, cuya gran sensibilidad destacó luego en *Muñequitas porteñas* (1931) pese a su bohemia tendencia a descuidar la técnica y los respaldos económicos. En este film folletinesco destacó un actor que más tarde fue uno de los más notables directores argentinos: Mario Soffici. *La barra de taponazo* de Del Conte (1932), *La vía del oro* (Edmo Cominetti, 1931) y *Pancho Talero en Hollywood* de Lanteri (inspirado en una popular historieta, 1931) fueron otros ensayos primitivos de esta etapa inicial. El mismo año Quirino Cristiani realizó el primer largometraje de dibujos animados, *Peludópolis,* que era una sátira humorística al presidente radical Hipólito Yrigoyen, recientemente derrocado por el primer golpe militar triunfante del siglo, en 1930.

Cabe recordar que esta alusión a una realidad política, aunque sesgada y caricaturesca, era la primera que aparecía en el cine argentino. El movimiento yrigoyenista, que tomó el poder en las primeras elecciones libres, con voto secreto y universal, había gobernado por más de una década y el presidente Yrigoyen, reelegido en 1928, era un caudillo muy popular que había roto el largo dominio de los partidos conservadores. Ampliamente criticado por sus vacilaciones, había realizado (sobre todo en su primera presidencia) una política progresista y contraria a los monopolios extranjeros. Esta política y no sus errores fueron la causa principal de su derrocamiento por parte de esos intereses y los de la oligarquía local.

El 27 de abril de 1933 se estrenó la película *Tango* de Luis Moglia Barth y 22 días más tarde *Los tres berretines,* dirigida por Enrique T. Susini, con la colaboración de Francisco Mugica y los técnicos John Alton y Laszlo Kish. Ambos films, que tuvieron un gran

éxito, definían la impronta popular del cine argentino de esta época: la música vernácula y sus intérpretes. Los «tres berretines» (las tres obsesiones) eran el tango, el fútbol y el cine...

Fueron asimismo los films iniciales de dos nuevas productoras —Argentino Sono Film y Lumiton— que nacían con proyectos más firmes y una organización más sólida, ya que hasta entonces las escasas producciones se hacían en forma individual y con pobre respaldo económico, como sucedía con las obras del inspirado pero bohemio José A. Ferreyra. Lumiton, como hemos dicho antes, inauguraba con *Los tres berretines* el primer estudio moderno del país. Argentina Sono Film edificó sus estudios sólo en 1937, pero ya se había convertido entonces en la productora más poderosa, puesto que conservó durante muchos años.

Sono Film, encabezada por Ángel Mentasti, que era gerente de una distribuidora, nació de la iniciativa de Moglia Barth, el director de *Tango,* que había hecho su experiencia «adaptando» películas extranjeras de la distribuidora donde trabajaba. Esa «adaptación» consistía en cortar y modificar el montaje de esos films importados, junto con una «argentinización» de los títulos intercalados. Esas tareas le permitieron familiarizarse con el lenguaje de las imágenes y el montaje en forma puramente pragmática. Ya con el argumento de *Tango,* Moglia Barth trató de conseguir financiadores, entre ellos el citado Mentasti. Su idea era planificar por lo menos tres películas a la vez, de tal modo que al estrenar la primera ya se iniciase la segunda y estuviera anunciada la tercera. Esta idea empresaria era desconocida hasta entonces, cuando cada proyecto era único y sus autores llegaban indefensos ante los exhibidores. Moglia Barth propuso a Mentasti y a otros posibles capitalistas una empresa que diera así una imagen de solidez. Incluso había pensado en un nombre muy simbólico: Argentina Sono Film. Ángel Mentasti, Favre (ex director de la Pathé local) y el doctor Ramos, un abogado vinculado también a distribuidoras y el propio Moglia, aportaron dinero y constituyeron la empresa.

Los hechos confirmaron las previsiones de Moglia Barth: el estreno de *Tango* fue el primer éxito masivo del cine argentino; el segundo, *Dancing,* tuvo un resultado modesto y el tercero, *Riachuelo,* fue —como escribía Di Núbila— «la gran pegada». Costó menos de 80.000 pesos y recaudó en un año más de un millón. Y en esa época, el peso nacional era fuerte, apenas por debajo del dólar, que también era mucho más fuerte que ahora... En cuanto a la otra productora naciente, Lumiton, tenía un capital de 300.000 pesos. Su film inaugural, *Los tres berretines,* costó 18.000 y también tuvo más de un millón de ganancia. Esto animó a las dos productoras a persistir en el camino de un plan continuado de realizaciones y las consolidó como empresas.

La producción de ese año, 1933, fue de seis largometrajes e incluyó a *El linyera,* escrita y dirigida por el famoso autor Enrique Larreta; un proyecto digno, donde destacaba el ambiente rural, pero que carecía de virtudes cinematográficas. Las demás, acertaron en su clima popular, pese a sus tramas folletinescas que sin embargo atraían a un público modesto y sencillo. En cuanto a las audiencias de clases altas y medias desdeñaron, durante mucho tiempo, ese cine que consideraron burdo y limitado. Un joven actor cómico, Luis Sandrini, se convirtió desde entonces en un ídolo con características muy definidas.

En 1934 se estrenó *Riachuelo* de Moglia Barth, que críticos y observadores consideraron la mejor película argentina hasta entonces. Su argumento, escrito en una noche por



Bustamante y Ballivián, tenía todos los ingredientes populares, con acertados apuntes de ambiente y humor que aparecían en los films anteriores, pero mejor narrados y unos diálogos espontáneos, recogidos de la vida cotidiana de entonces. No faltaban los trazos gruesos heredados del sainete criollo, pero su agilidad y su técnica más cuidada lo convirtieron en un modelo interesante. Consolidó además la figura del cómico Luis Sandrini, arquetipo del género por muchos años de este cine algo primario, accesible y estrechamente unido a la vida del pueblo. Asimismo, consolidó la economía de la productora, que había flaqueado con el fracaso de *Dancing*. Mentasti y Barth habían quedado solos, entonces, tras el abandono de sus otros socios, y *Riachuelo* se terminó con grandes dificultades, como se trasluce por una *boutade* de Sandrini (narrada por Di Núbila) según la cual, sin dinero para comprar un canario que se necesitaba para una escena, tuvieron que pintar un gorrión de amarillo...

En 1934 José A. Ferreyra rodó dos películas, *Calles de Buenos Aires* y *Mañana es domingo*. Siempre con historias que parecían letras de tango y con más sensibilidad que técnica, Ferreyra consiguió, sobre todo en la segunda, apuntes líricos y sensibles de la ciudad, su verdadero protagonista. Era un poeta de los barrios humildes, que lograba captar íntimamente pese a su desorden narrativo y formal.

Entretanto, se anunciaba una expansión y el aporte de nuevos temas y realizadores. En 1935 se rodaron trece films (en 1934 fueron seis) y debutaron cinco directores que deberían influir en el desarrollo posterior del cine argentino: Mario Soffici, Manuel Romero, Luis Saslavsky, Alberto de Zavalía y Daniel Tinayre.

Mario Soffici había nacido en Florencia en 1900 y llegó a Argentina nueve años después. Autodidacta, tras desempeñar múltiples oficios desde niño, llegó a ser un sólido actor y director de teatro en obras de Pirandello, Lenormand, Gorki o Molnar. En cine comenzó como actor en *Muñequitas porteñas* de Ferreyra y luego como protagonista de *El linyera* de Larreta; luego actuó en *Calles de Buenos Aires*, donde Ferreyra le permitió dirigir una escena. *Noche federal* (1933) fue el primer film que dirigió, pero insatisfecho del resultado, no quiso presentarlo. Por fin, su primer estreno fue *El alma del bandoneón*, (1935) donde demostró un dominio técnico y narrativo apreciable. Así iniciaba una trayectoria significativa y un rigor artístico que daría obras importantes al cine.

El mismo año hicieron sus primeras experiencias Daniel Tinayra, formado en Francia, su país natal; Manuel Romero, antiguo fundador, con Bayón Herrera, de las primeras revistas porteñas (también había intervenido en la dirección de *Luces de Buenos Aires*, film de Gardel rodado en París), Alberto de Zavalía, abogado y escritor, que debutó con *Escala en la ciudad* y Luis Saslavsky, que había tenido una breve experiencia en Hollywood tras haber sido crítico cinematográfico del diario *La Nación* de Buenos Aires.

Antes, había realizado un largometraje experimental en 16 mm., mudo, que obtuvo un premio en Estados Unidos, en un concurso. Se llamaba *Sombras*. Su primer largometraje sonoro, *Crimen a las tres* (1935) fue bastante imperfecto, pero ya se advertía cierta inquietud formal, que se desarrollaría más tarde en *La fuga* (1937) hasta desembocar en el esteticismo de *La casa del recuerdo* y *La dama duende*.

Un simple hecho estadístico —en 1936 se estrenaron 16 films y en 1937 hubo 30 estrenos— señala un crecimiento notable para una cinematografía que seis años antes



sólo producía cuatro largometrajes bastante rudimentarios. Sin duda el apoyo del público fue fundamental para este desarrollo, lo cual significa que —seguramente por intuición y por la extracción misma de sus iniciadores— este cine había coincidido con los gustos y la sensibilidad de las grandes masas humildes, que hallaron en el cine el entretenimiento barato y sencillo —no hay que olvidar que era la década de la crisis mundial— que requerían. Este fenómeno se extendió a toda América Latina por razones análogas.

La peculiaridad de este cine no obedecía a ningún estudio preconcebido de «búsqueda de raíces nacionales» (como se decía más tarde, en una etapa más intelectualizada) sino que se basaba en la observación cotidiana de la vida común, por parte de creadores improvisados, cuyo conocimiento era similar al de su público. Tampoco se proponía la comunicación de temas políticos o sociales, que apareció también más tarde, pero siempre en forma algo minoritaria. Pero pese a sus limitaciones, este cine no era imitativo y reflejaba las costumbres, la música y los ambientes del país real. Por eso no se parecía a ninguno y obtuvo el interés de los públicos latinoamericanos.

Dos hechos interesantes marcan el año 1936: el estreno de *La muchachada de a bordo*, de Manuel Romero y el triunfo de Libertad Lamarque. El film, que tuvo enorme éxito, reiteró los ingredientes populares que contribuyeron al auge de un cine simple y con humor. El director que ya hemos mencionado como uno de los creadores de la revista porteña y que había dirigido a Gardel en *Luces de Buenos Aires*, rodada en París, fue desde entonces un especialista en la comedia ciudadana, no exenta de rasgos gruesos, pero muy dinámica y llena de detalles costumbristas.

En cuanto a Libertad Lamarque llegó de la mano de José A. Ferreyra, el veterano cantor del suburbio y el film que realizó con la actriz cantante fue *Ayúdame a vivir*, un lacrimógeno melodrama que la proyectó a todos los públicos latinoamericanos con enorme éxito.

Escribe Di Núbila[1]: «Puede tenerse idea del fantástico éxito de *Ayúdame a vivir* si decimos que en Cuba su título llegó a incorporarse al lenguaje popular. Si uno solicitaba un préstamo, comenzaba por decir:

—Oye, ¡ayúdame a vivir!

Si pedía un puesto al gobierno:

—Pero, señor ministro, ayúdame a vivir.

Y así sucesivamente hasta que a un negro, en un bar, se le ocurrió pedir al camarero:

—Tráeme un ayúdame a vivir.

—¿Qué es eso? —preguntó el mozo.

—¿Qué quieres que sea, chico? Un café con leche.

Desde entonces, y por bastante tiempo, en los cafés populares cubanos se llamó «ayúdame a vivir» al clásico «cortado porteño».

El éxito de Libertad Lamarque, que se prolongó durante muchos años, dio una pauta de la popularidad del cine argentino en el continente latinoamericano a través de las armas del melodrama y la comedia de trazos gruesos.

La historia fue paradigmática, en cierto modo irónica. Cuando se intentó elevar el nivel del cine abandonando esa línea que, sin duda, era a veces —muchas— fácil y vulgar, se perdió ese público masivo y poco exigente. Quizá, como veremos, esa pérdida no se debió

[1] Historia del cine argentino, *por Domingo Di Núbila. Cruz de Malta Ed., Buenos Aires 1960, 2 vol.*

exclusivamente al aumento de «calidad», sino a que se recurrió a esquemas ajenos (como por ejemplo la adaptación de temas extranjerizantes, a veces trasnochados) en una inviable imitación de Hollywood. El relevo lo tomó México, con sus melodramas y comedias rancheras; aún más gruesas si era posible...

Volviendo al cine popular de esa época, hay que señalar, en 1937, el estreno de *Viento Norte*, de Mario Soffici, un hito importante para la elevación de la calidad, sin abandonar la comunicación directa con el espectador, esta vez buscando raíces históricas: en este caso abrevando en un libro sobre la vida en las pampas en el siglo XIX, *Una excursión a los indios ranqueles,* del coronel Lucio V. Mansilla. Con el autor de sainetes Alberto Vacarezza, que le proporcionó diálogos de arraigo en el lenguaje popular, Soffici dio un armazón dramático a la obra de Mansilla, que era más bien un relato de viajes que pintaba con acierto la vida y costumbres de los soldados y los indios de la época. Tipos auténticos y escenarios naturales filmados con un sobrio lenguaje visual, añadían valor a este film.

En este mismo año, 1937, hubo dos acontecimientos importantes para la consolidación del cine: la inauguración de los estudios de Argentina Sono Film, en San Isidro, provincia de Buenos Aires, y la modernización de los Laboratorios Alex, fundados en 1928, por Alex Connio.

Sono Film, que durante más de treinta años sería la productora más poderosa del país, construyó sus estudios cerca del hipódromo (lugar asiduo para Atilio Mentasti, gerente y sucesor del fundador Ángel M. que tenía pasión por las carreras) lo cual no sólo fue una buena inversión —ya que el hipódromo en construcción valorizaría sus terrenos— sino que se convirtió en un complejo cinematográfico completo, que aún existe.

En cuanto al laboratorio, debido al entusiasmo de Alex Connio y su hijo Carlos, se pudo convertir —también por muchos años— en el más importante y actualizado. Así, tras estudios en el centro de la Eastman Kodak, en Rochester, Carlos Connio Santini incorporó los procesos de control científico del revelado y la sensitometría, se construyeron reveladoras automáticas y se importó la primera moviola (!). Esto dio fin al período arcaico de la técnica local y se fue logrando un nivel técnico eficiente y un montaje igualmente profesional, lejos del «ojímetro» y los bruscos saltos de continuidad o desniveles de iluminación.

Viento Norte fue la primera película argentina que se sirvió de estos medios técnicos perfeccionados, lo cual redundó en sus medios expresivos de ritmo y fotografía. Entre tanto, la producción aumentaba y los éxitos de público se multiplicaban. Films como *Los muchachos de antes no usaban gomina* —vívida evocación del pasado bohemio y noctámbulo de Buenos Aires— refirmaron la vena popular y acertada en ambientes de Manuel Romero, uno de los más prolíficos directores de la época. Seis películas realizó en un año (de 1937 a 1938) que dieron la pauta de su talento rápido y auténtico, aunque no siempre separaba el grano de la paja. *Tres anclados en París* y *La rubia del camino* (que filmó en menos de 28 días) fueron cada una en su género prueba de su capacidad. La primera como una colorida y desenfadada pintura de la bohemia tanguera en París y la segunda un típico film «de viaje», una comedia ágil y algo sofisticada.

En 1938, Leopoldo Torres Ríos realizó *La vuelta al nido,* un film que no atrajo demasiada atención en su momento, pero que visto en perspectiva parece un ensayo de neorrea-

lismo «avant la lettre». Un tema mínimo —el alejamiento del hogar por un marido— se desarrollaba en un relato intimista, donde «no pasaba nada» en apariencia. Este film fue «redescubierto» en 1960, cuando comenzó a revisarse más en serio el cine, a menudo despreciado, de los primeros años.

Entre tanto, se repetían los éxitos lacrimógenos de Libertad Lamarque en otros dos melodramas de José A. Ferreyra: *Besos brujos* y *La ley que olvidaron.* Los infortunios de la protagonista, entrecortados por sus canciones, consolidaron los rasgos del melodrama más desaforado, de resultados devastadoramente eficaces. Y que ahora, entre las cenizas de un pasado casi olvidado, resurge más como tema de elites intelectuales y cinéfilas que como entrenamiento vulgar de las grandes masas. Entre paréntesis, ese melodrama —que perdió su acepción originaria de «drama con música» para ser, para algunos una rama bastarda de la tragedia— fue para otros (sobre todo en la actualidad) un género ennoblecido por su propia temperatura excesiva.

Según una estadística de la revista *Heraldo,* hacia fines de 1938 había en Argentina (es decir, en Buenos Aires y aledaños) 29 galerías de filmación. De este número, 12 eran modernas y bien equipadas. A las dos productoras mayores, Sono Film y Lumiton, se añadían otras, como Pampa Film, Efa, Machinandiarena, Baires o Side.

Quizá sea necesario anticipar —en ese momento de expansión y éxito— que la calidad artística, el surgimiento continuo de actores capacitados y la incorporación de nuevos directores, no fueron acompañados por la consolidación económica y una política sagaz y eficiente, tanto en el interior como en el exterior del país.

Como hemos dicho antes, algunos de los primeros éxitos de público llegaron a recaudar más de diez veces su costo original. Pero no todo ese dinero revertía a los productores, porque la costumbre generalizada era vender a precio fijo cada película y de allí que en caso de superar aquél, la mayor parte de las ganancias quedaba en manos del distribuidor o exhibidor. Tampoco fue muy feliz la venta al exterior por las mismas u otras razones: mala distribución y carencia de agencias en otros países que pudieran vigilar la citada distribución y establecer relaciones de propaganda con material sobre sus films. La falta de organización y el manejo poco hábil de estas cuestiones económicas, en momentos en que el cine argentino dominaba en todos los mercados latinoamericanos o de habla castellana, fue el origen de una situación que haría crisis en la década siguiente.

En suma, puede decirse que sólo una pequeña parte de las ganancias obtenidas en el exterior llegaba a los productores; en el interior, la falta de un control de taquilla producía enormes evasiones. El sistema de los adelantos a los productores era otro factor que los enredaba en un paulatino sometimiento. Todo esto no se sentía en estos años de expansión, cuando la demanda de films argentinos era muy grande, pero al proseguir en esta senda de desorganización, se perdió la oportunidad de consolidar sus éxitos.

Según Di Núbila: «A las improvisaciones en el campo de la producción, antes consignadas, se sumaron estas otras en el campo de la distribución para empezar a socavar los cimientos aparentemente tan sólidos del joven cine argentino. El desmoronamiento no se produjo hasta un lustro más tarde, pero la tarea debilitadora comenzó en este período. En los años siguientes a 1938 los crecientes apremios económicos derivados de aquellos vicios originales tuvieron otras consecuencias además de la pérdida de dinero; a veces

los productores no pudieron entregar copias en los plazos estipulados, y a veces, a cambio de algunos pasos más, entregaron su material a compañías distintas de las que habían impuesto el film argentino en ciertos países. Esto fue creando una reputación de informalidad a los productores argentinos y creó un ambiente de desconfianza y hasta hostilidad en varias capitales latinoamericanas. A su debido tiempo los mexicanos, actuando con organización y seriedad, se valieron de más de un resentimiento contra el cine argentino para imponer sus películas en lugar de las nuestras».

Tras estas opiniones de un testigo directo de ese período, habría que citar otro factor importante que se refiere al tenor de las películas y también la situación social de la mayoría de su público. Según el mismo autor, éste se reclutaba entre un sector de poca capacidad adquisitiva. Argentina, como otros países, arrastraba una crisis económica (iniciada en el «crash» del 30), con más de 200.000 desocupados y un proletariado que ganaba muy poco. Por lo tanto, se contaba con un público muy numeroso pero con escaso dinero para el ocio. El precio de las entradas era muy bajo. Esto —escribe Di Núbila— «nos permite comprender, por otra parte, por qué los productores miraban esperanzados al público de clase media, más pudiente, y alentaron las tendencias intelectuales y burguesas surgidas a partir de 1937; por idénticos motivos económicos, comenzaron a despreocuparse del film popular, fundamento del ascendiente de nuestro cine sobre las masas cuyo apoyo había permitido crearlo».

Esta argumentación era plausible pero probablemente insuficiente para explicar la evolución artística de este cine. Por una parte, porque el cine popular había nacido a la medida de sus propios cultores y porque las «tendencias intelectuales y burguesas», salvo excepciones, también estaban a la medida de los horizontes de las productores de la época, cuyo intelectualismo era por lo menos dudoso. Hubo, sí, una tendencia a buscar tramas de comedia burguesa, en ambientes más o menos lujosos; films históricos, melodramas estilizados y comedias cómicas también frecuentaron las pantallas. Salvo honrosas excepciones como la magnífica *Prisioneros de la tierra* (1939), de Soffici, basada en relatos de Horacio Quiroga y *La guerra gaucha* (1942), de Lucas Demare, inspirada en el libro de Leopoldo Lugones, en los años 40 se inició una tendencia peligrosa: la adaptación de obras famosas, de Balzac a Octave Feulliet... Esta aspiración a la imitación de Hollywood en producciones fastuosas era a la vez desigual en medios económicos y llena de hibridez. Contribuía además a despersonalizar al cine argentino con añejas obras europeas que se podían hacer mejor en otras partes.

Pero esto es adelantarse a los acontecimientos. Entre 1938 y 1939, el cine argentino poseía vigor y, aunque ya se notaba la inclinación al abandono de los temas nacionales y a escaparse de una visión más próxima a la realidad, hubo suficientes films donde la calidad expresiva se hacía más madura. Un caso interesante fue *Puerta cerrada* (1939) de Luis Saslavsky. Este autor refinado halló en el melodrama de época la oportunidad de vestir con calidad estética una historia afín a la cantante Libertad Lamarque, con lágrimas y desventuras suficientes para atraer a las multitudes latinoamericanas.

En cambio una de las últimas expresiones de la inicial fórmula popular, tango-folletín, halló uno de sus éxitos en *La vida es un tango*, de Manuel Romero. Con un hilo tenue, Romero escribió una historia donde un cantor pierde la memoria al perder a su amada

y la recobra cuando la vuelve a encontrar. A partir de esta trama se iban colocando los tangos —muchos famosos, como *La morocha, Yira, Yira, Mi noche triste, Milonguita, Aquel tapado de armiño,* etc. —cuyas letras se ajustaban perfectamente a las circunstancias de la historia. Como arias de ópera, guardando las distancias...

La posterior decadencia de Romero, que reiteraba sus fórmulas ya desgastadas, fue también el ocaso de toda una época. Pero eso no debía ocultar sus virtudes primeras.

Prisioneros de la tierra (1939) en cambio, fue uno de los hitos más importantes de un cine que exploraba a la vez los temas sociales, las raíces telúricas y la mejor literatura, algo no frecuente... Se inspiró en relatos del gran escritor Horacio Quiroga. La idea provino de José Gola, buen actor de este período (el «galán» más cinematográfico del cine argentino en *Fuera de la ley* y *La vuelta al nido),* al leer un guión del poeta Ulyses Petit de Murat y del escritor y periodista Darío Quiroga, hijo del autor. Se basaba en varios relatos de Horacio Quiroga, y se tituló *Los desterrados,* como uno de esos cuentos. Gola se lo llevó a Mario Soffici que, vivamente interesado, propuso a los guionistas el desarrollo de la historia en otra dirección: la vida de los mensús, los explotados trabajadores de la madera, en la selva misionera. Petit de Murat y Quiroga prepararon un nuevo guión sobre los cuentos *Una bofetada, El peón* y *Los destiladores de naranjas,* que se tituló *Prisioneros de la tierra.*

Una peritonitis, iniciada en plena selva, impidió a José Gola interpretar el gran papel que merecía. Su muerte privó al cine argentino de uno de sus mejores intérpretes. Reemplazado por el entonces joven Ángel Magaña, el rodaje continuó. El film, pese a algunas caídas melodramáticas, se convirtió en un vigoroso drama donde se exponía la explotación de los peones de los quebrachales y a la vez el influjo misterioso y terrible de la selva.

Prisioneros de la tierra señalaba un camino de autenticidad que no siempre fue seguido y que en la década siguiente iba a ser reemplazado, en gran parte, por la nefasta corriente de las adaptaciones de viejas novelas europeas. Fue el comienzo de una crisis que borró al cine argentino de las pantallas hispanoamericanas.

José Agustín Mahieu



Los gitanos y la literatura

La literatura gitana, con algunas excepciones, es fundamentalmente oral, por tratarse de un pueblo con un altísimo porcentaje de analfabetismo. La literatura escrita en caló es prácticamente inexistente, ya que el dialecto gitano en España ha ido desapareciendo a medida que el gitano ha ido adoptando el español por razones de supervivencia. Entre los pocos escritores gitanos que escriben en español habría que mencionar, entre otros, al poeta José Heredia Maya y al ensayista Juan de Dios Ramírez Heredia.

Antes de entrar a examinar algunos textos literarios sobre los gitanos, vamos a considerar brevemente a algunos autores anglosajones y franceses cuyas obras están, de alguna forma, vinculadas al gitano español.

En 1578 aparecen personajes gitanos en la pieza del inglés George Whetstone titulada *Promos y Cassandra,* y el personaje gitano tiene igualmente un lugar importante en los dramas de Shakespeare *(Otelo, Antonio y Cleopatra, La tempestad,* etcétera). Una famosa comedia romántica, *Spanish gypsy* de Thomas Middleton, se representó en 1623. Durante el siglo XVIII el interés por el gitano es mínimo quizá por ser una figura que no se atenía al hombre cultivado que por entonces constituía el centro de atención de los escritores. Sin embargo, serían los viajeros ingleses quienes en el siglo XVIII nos ponen en contacto con el mundo de los gitanos. Uno de los mejores cultivadores de este género sería Henry Swinburne, autor de *Travels through Spain in the years 1775 and 1776* (Londres, 1779). También habría que mencionar a Richard Bright, especialmente el capítulo «Gypsies en Spain, 1817» de su libro *Travels from Vienna through Lower Hungary* (Edimburgo: A. Constable, 1818).

The Zincali (Londres; J. Murray, 1844) de George Borrow constituye dentro de sus errores, una de las obras más importantes consagradas al mundo de los gitanos. Borrow era un ateo arrepentido, agente de la Sociedad Bíblica Anglicana que se convirtió en un misionero fanático. Visitó España por primera vez desde el uno de noviembre de 1835 a septiembre de 1836, y, por segunda vez, de 2 de noviembre de 1836 a septiembre de 1838. Influido por los autores románticos (Walter Scott, Byron, etcétera) y la picaresca, especialmente Cervantes, adopta, en general [1] respecto a los gitanos una actitud benevolente y patriarcal. En el capítulo VIII de la segunda parte de *The Zincali,* después de reconocer el fracaso de su misión evangelizadora entre los gitanos, confiesa que, «De una cosa estoy seguro: si no hice ningún bien a los gitanos tampoco les causé ningún mal» (p. 274). Sus

[1] *«Son muy numerosos en Granada, ciudad que en lengua gitana se llama Meligrana. Su situación en esta ciudad es realmente terrible. Son incluso más miserables que los extremeños. Sería correcto afirmar que Granada es la ciudad más pobre de España, y la mayor parte de la población, que excede a los 60.000 habitantes, vive en la mayor indigencia, y los gitanos comparten esta miseria común». «I found them very numerous at Granada, which in the gitano language is termed Meligrana. Their general condition in this place is truly miserable, for exceeding in wretchedness the state of the tribes of Extremadura. It is right to state that Granada itself is the poorests city in Spain; the greatest part of the population which exceeds 60.000, living in beggary and nakedness, and the gitanos share in the general distress», G. Borrow,* The Zincali, ob. cit., p. 196. *Todas las traducciones del inglés y el francés son mías, excepto cuando se dé el traductor.*

observaciones personales sobre los gitanos son arbitrarias y desordenadas, y su conocimiento de la lengua es restringido y poco académico. El valor de este documento radica en el aspecto testimonial y en su estilo. El personaje principal, tanto de esta obra, como la del resto de Borrow es el propio autor. El prejuicioso de Borrow, el anglosajón, contra el español subdesarrollado, se evidencian en la carta a su madre: «No puedes hacerte una idea de lo asquerosos y salvajes que son los españoles y los portugueses»[3]. Borrow tradujo el «Evangelio de San Lucas» *(Embeó a Majaro Lucas*, 1838) y escribió también *The Bible in Spain* (Londres: J. Murray, 1843), obra superior a *The Zincali* por sus penetrantes observaciones sobre España. Es autor también de *Lavengro, The scholar-the gypsy-the priest* (Londres: J. Murray, 1851)y *Romani Lavo Lil: word book of romany; or, the gypsy language* (J. Murray, 1874).

El irlandés Walter Starkie, director del British Institute de Madrid (1940-1954), publicó una serie de obras sobre el gitano. De este personaje destaca el exotismo psicológico, su primitivismo, independencia y sensualidad. Su contribución al tema gitano es inferior a la de Borrow, y como éste sigue ignorando los motivos de su marginación y las causas de su miseria. En *Spanish Raggle-Taggle* (1934, dedicado a «Su Alteza el Duque de Berwick y Alba») Starkie escribe: «La conversación en un campamento gitano es caprichosamente ilógica y salta de un tema a otro, pues los gitanos no son lógicos. Su lenguaje se basa en ciertas palabras fundamentales que expresan su nomadismo»[4].

Recientemente han aparecido algunas novelas en las que se expone y critica la discriminación contra los gitanos en los países de habla inglesa. Por ejemplo: *Goddan gypsy* (Montreal: Tundra Books, 1971) del canadiense Ronald Lee (hay traducción en Alfaguara: *Maldito gitano*, 1982) y *King of the gypsies* de Peter Maas (New York: Viking Press, 1975).

En Francia, el motivo gitano cobra importancia partir de la traducción al francés de *La gitanilla* en obras como la tragicomedia *La belle egyptienne* (1628) de Alexander Hardy. Pero es en el siglo XIX cuando una serie de escritores franceses (George Sand, Baudelaire, Verlaine, Hugo, Zola, etcétera) se sienten atraídos por el nomadismo físico-espiritual, el misterio y la sensibilidad desconocida y original del gitano. Durante la primera mitad del siglo XIX la visión literaria se conjuga con consideraciones psicofilosóficas.

Antes de venir por primera vez a España en 1830, Prosper Merimée había compuesto obras de tema gitano, como al *Théâtre de Clara Gazul* (1825). Gazul, hija de una gitana de Albaicín, sería el antecedente del personaje Carmen de la obra del mismo título (1845). En Granada y a través de la condesa de Teba (futura Eugenia de Montijo) Merimée conoce a Serafín Estébanez Calderón. Por «El Solitario», el escritor francés tendría la oportunidad de observar la vida del gitano. Pero no es hasta su regreso a Francia, y después de leer a Borrow, cuando Merimée empieza a interesarse verdaderamente por los gitanos. Interés no sólo literario, sino lingüístico, ya que reunió glosarios gitanos de distintos países[5].

Baudelaire se solidariza con la vida libre y el nomadismo profético de estos marginados, especialmente con los artistas. Como se ve en los poemas «A une jeune saltimbanque» (1845); «Le vieux saltimbanque», y especialmente «Bohémiens en voyage», escrito hacia 1851 y que aparece en las *Fleurs du mal* (1857)[6]. Théophile Gautier es más litera-

[2] *Sobre Borrow escritor: René Fréchet,* George Borrow 1802-1881, *Paris: Didier, 1956.*

[3] *William I. Knapp,* Life, writings and correspondances of George Borrow, *New York: Putnam's Sons, Vol. II, 1989, p. 270.*

[4] *«The conversation in a gypsy camp is wildly inconsequent an dashes from one subject to another, for gypsies have no logical minds. Their language is based upon certain fundamental words which express their nomadic existence»,* Spanish Raggle-Taggle, *Penguin, 1961, p. 183. También escribió* Don Gypsy *(New York: Dutton, 1937) y* In Sara's Tent *(N. Y.: Dutton, 1953). La traducción española de esta última apareció con el título* Casta gitana *(Barcelona: Janés, 1956).*

[5] *Para Merimée puede consultarse «Merimée and the Gypsies» de Angus M. Fraser,* JGLS, *Serie III, vol. 30, 1951, pp. 2-16.*

[6] *Ver, «Baudelaire et le théme des Bohémiens»,* Etudes Baudelairiennes, *vol. 2, 1971, pp. 99-143. Su autor es Robert L. Füglister.*



rio en su descripción de los gitanos. «Tras los montes» (1843) son unas páginas sobre los gitanos de Granada, publicadas en 1825 bajo el título *Voyage en Espagne.*

En el siglo XX habría que destacar al escritor gitano Mateo Maximoff que, según el prologuista (Brian Vesey-Fitzgerald) de la edición inglesa de *Les Ursitory* (Londres Chapman and Hall, 1949), «es la primera novela escrita por un gitano» (p. 7). Nacido en el barrio chino barcelonés Maximoff es un gitano «calderero». Esta novela la escribió en la cárcel de Clermont-Ferrand en 1938, cuando esperaba ser juzgado en relación a la lucha entre dos clanes gitanos por el rapto de una joven gitana. La acción de su novela *Savina* (Paris: Flammnarion, 1957) se sitúa en Moscú a principios del siglo XX. Ha escrito también *Le Prix de la Liberté* (Paris: Flammarion, 1955). Entre las escritoras francesas de raza gitana destaca Sandra Jayat por su novela *La longue route d'une zingarina* (Paris: Bordas, 1978) y sus poemarios *Si le Mistral avait soufflé plus forte* (Paris: Gallimard, 1979); *Moudravi Ou va lámitié* (Paris: Seghers, 1966), *Herbes Manouches,* etcétera.

La literatura del gitano no da, en general, una versión verista de esta minoría, y los tipos gitanos aparecen idealizados y estilizados. El compromiso social, o sea, la preocupación por las causas de las distintas formas de discriminación contra el gitano, no aparece hasta el siglo XX. Los prejuicios raciales, los estereotipos y clichés literarios han venido falseando la figura del gitano. Quizá sea García Lorca el primer autor español que ha configurado estéticamente la opresión natural e histórica sufrida por este pueblo. Brevemente vamos a hacer un rápido recorrido a través de algunos de los textos españoles que se han inspirado en el mundo gitano.

La mayoría de los autores del siglo XVI destacan en sus obras los rasgos pintorescos y exóticos de esta raza, idealizando la vida del gitano, es decir, exaltando su vida nómada, libre, en armonía con la Naturaleza, o mostrando los rasgos negativos de este pueblo, como el robo y la inmoralidad. La *Farça das ciganas* es la primera pieza literaria en que aparecen los gitanos. Esta breve farsa musical, escrita por Gil Vicente, se representó ante el rey Don Juan en Evora en 1521 ó 1525. En esta obra cuatro gitanas piden dinero a las señoras que entretienen a cambio de decirles la buenaventura. Mientras que cuatro gitanos, por su parte, van informando al público de los incidentes de su profesión, como tratantes de animales. En el retrato que de la sociedad española hace Lope de Vega en su obra, no podía faltar la reelaboración del elemento popular gitano, como el «ceceo», la moralidad de la gitana, etcétera[7].

Cervantes en *La gitanilla* es el primer autor español que hace del tema gitano el tema central de su obra. Episódicamente el motivo gitano aparece también en *Pedro de Urdemalas* y *El coloquio de los perros. La gitanilla* nos ofrece el cuadro más completo de la vida gitana y su autor insiste en una serie de prejuicios impuestos por la época, su ideología y las corrientes literarias de la época. Parentéticamente habría que apuntar que la literatura, como creación de una objetividad de naturaleza ficticia, es necesariamente imaginaria. Pero el autor representa también la conciencia moral de la sociedad y su texto es, en parte, una elaboración de las ideas sociales dominantes en la época. Entre la realidad dada y la imaginada, Cervantes nos da una realidad complejísima, y el enfrentamiento entre el mundo gitano y el de los payos constituye una de las dimensiones de esta realidad.

[7] *«La lengua de las gitanas/ nunca la habrás menester,/ sino el modo de romper/ las dicciones castellanas;/ que con eso y que cecees,/ a quien no te vio jamás/ gitana parecerás»* (El arenal de Sevilla, *Acto II);* *«/Fajardo: hay que aquestas/ Algunas limpias y hermosas/ Castellanos sí, pero muy desdeñosas/ Y notablemente honestas; que tienen extraña ley/ con sus maridos» (Acto II, Escena III).*

La gitanilla está, pues, supeditada a un ambiente y a un período: fines del siglo XVI y principios del XVII. Se publica en 1613 y su acción transcurre por estas fechas, ya que Constanza fue robada cuando niña en 1595 y en la novela tiene 15 años. Por el romance alegórico que canta Preciosa (el «Sol de Austria» correspondería a Felipe III y la «tierna Aurora» a Doña Ana, nacida en 1610) también se deduce que fue compuesta después de 1606: «Ya para mostrar que es parte/ del cielo en la tierra todo,/ a su lado lleva el Sol de Austria/ al otro, la tierna Aurora».

En esta época el concepto de moralidad de la obra literaria no era sólo un concepto de la Contrarreforma, sino que provenía de un deseo profundo del autor por influir en su auditorio. Y, junto a la moralidad, e incluso superándola, a veces, el entretenimiento juega un papel primordial en la prosa cervantina como el propio autor nos aclara en su introducción a las *Novelas ejemplares:* «Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras: digo sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables, antes aprovechan que dañan[8].

Cervantes conoce a los gitanos no sólo por sus lecturas, sino por sus viajes, estancias en la cárcel, e incluso por su propia familia. Una tía suya estuvo amancebada con el arcediano de Talavera y Guadalajara, Don Martín de Mendoza, más conocido por Martín «El gitano»[9]. Como otros autores del Siglo de Oro, Cervantes asocia y confunde al gitano con el pícaro. Pero existe una diferencia fundamental: el pícaro carece de la estabilidad familiar del gitano. Como dijimos antes, Cervantes inconscientemente refleja las ideas dominantes de la época, tanto a nivel político-legal (pragmáticas reales contra los gitanos), como ideológico, según la doctrina emanada del Concilio de Trento. El tratamiento del gitano está, pues, en función de una serie de factores estéticos (interés del escritor barroco por lo exótico) e ideológicos. Pero la figura del gitano no puede ser reducida, como Casalduero afirma, a un simple fondo decorativo[10], pues su tratamiento, como ser social, responde a determinados intereses de clase y se inscribe en la superestructura ideológica de la sociedad.

Preciosa es un personaje altamente idealizado: honesta (por ser hija de caballero), extremadamente juiciosa y con la habilidad de deleitar. Respecto a su posible marido, defiende una libertad atípica de la mujer gitana: «Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo; pero no mi alma, que es libre y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere» *(La gitanilla, ob. cit.*, p. 103). Casalduero afirma *(ob. cit.*, p. 68) que el carácter tipificador es lo que justifica el hecho de que los gitanos sean presentados como ladrones. Sin embargo, el énfasis de este rasgo delictivo les dota de un mecanismo que, de alguna forma, resta libertad de movimientos al personaje, condenándolo apriorísticamente. Este atributo —la calidad de ladrón del gitano— es recurrentemente asociado con este personaje desde el comienzo de la obra: «Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, y finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes» *(La gitanilla, ob. cit.*, p. 61). Y la primera condición que se le impone a Andrés para entrar en la cofradía gitana es la de aprender a robar. El narrador no se preocupa de las causas que llevan a esta minoría al delito. Sin embargo, por boca de la gitana vieja se acusa de inmoralidad a los poderes

[8] *Prólogo a las* Novelas ejemplares. *Citamos por la Edición de Cátedra, Madrid, 1980.*

[9] *Amada López de Meneses, «Una gitana, prima de Miguel de Cervantes: Martina de Cervantes»,* Poemezia, *Nov. 1968, pp. 303-305 y W. Starkie, «Cervantes y los gitanos»,* Anales cervantinos, *Vol. IV, 1954, pp. 160-176.*

[10] *«Alejados de toda connotación realista, transformados en un arabesco puramente decorativo, los gitanos están en la novela para expresar el estado natural del hombre, el cual sirve de fondo a la acción», J. Casalduero,* Sentido y forma de las Novelas ejemplares, *Madrid: Gredos, 1969, p. 73.*



públicos, corrupción que, por causas obvias, es poco divulgada: «Y si alguno de nuestros hijos, nietos o parientes cayere, por alguna desgracia, en manos de la justicia, ¿habrá favor tan bueno que llegue a la oreja del juez y del escribano como destos escudos, si llegan a sus bolsas? Tres veces por tres delitos diferentes me he visto casi puesta en el asno para ser azotada, y de la una me libró un jarro de plata, y de la otra una sarta de perlas, y de la otra cuarenta reales de a ocho que había trocado por cuartos, dando veinte reales más el cambio» *(La gitanilla, ob. cit.*, p. 88). La figura del gitano ladrón es el rasgo más destacado en *El coloquio de los perros.* Berganza, al huir de la bruja, llega a «un rancho de gitanos que estaba en un campo junto a Granada» *(Novelas ejemplares*, Ed. Cátedra, *ob. cit.*, p. 346) donde es acogido por veinte días. Al relatar las costumbres de los gitanos es nuevamente el robo, la actividad asociada con el gitano: «hurtos en que se ejercitan así gitanas como gitanos, desde el punto casi que salen de las mantillas y saben andar» (p. 347). «Son, sus pensamientos imaginar cómo han de engañar y donde han de hurtar: confieren sus hurtos y el modo que tuvieron en hacellos...» (p. 348); «Otros hurtos contaron, y todos, o los más de bestias, en quien son ellos graduados y en los que más se ejercitan. Finalmente, ella es mala gente, y aunque muchos y muy prudentes jueces han salido contra ellos, no por eso se enmiendan» (p. 349). Otro tópico que se recrea en *La gitanilla* es el de la gitana raptora, tema ya tratado por Lope de Rueda en *Comedia llamada Medora.* Pero quizás el factor más enajenante en *La gitanilla* sea el de la oposición de clases. La conducta de Preciosa está determinada por su clase, honra y unos valores que traducen la ideología moral de la Contrarreforma: «la crianza tosca en que se criaba (Constanza) no descubría en ella sino ser nacida de mayores prendas gitanas, porque era en extremo cortés y bien razonada» (p. 62, *ob. cit.).* Los que la escuchan comentan «¡Lástima es que esta mozuela sea gitana! En verdad, en verdad que merecía ser hija de un gran señor» (pp. 65-66). Otro rasgo idealizante de Preciosa es su esmerada educación a la temprana edad de 15 años. Los gitanos, por otro lado, carecen de nombre —«gitano viejo», «gitana vieja»— mientras que D. Juan de Cárcamo es hijo de un Caballero de Santiago, e incluso, como gitano, aparece con nombre y apellido: Andrés Caballero. Al final de la novela, el círculo se cierra con el triunfo de la noble estirpe. Constanza, hija del Caballero de Calatrava es dada en matrimonio con estas palabras: «y estimadla en lo que decía, porque en ella os doy, a Doña Constanza de Meneses, mi única hija, la cual, si os iguala en amo, no os desdice nada en linaje» (p. 133). En el amor entre los de la misma clase encuentra el autor el principio de armonía, nota típica del barroco contrarreformista donde no hay claroscuros sintetizadores.

El discurso del gitano viejo, además del contenido ideológico de la época —defensa del ideal horaciano y del Renacimiento— contiene, en general, una excelente síntesis del código gitano. Lo que demuestra las extraordinarias dotes de observación de Cervantes. En este código (pp. 100-102 de *La gitanilla)* destacan una serie de puntos que, según todos los estudiosos de este tema, pueden ser asociados con el gitano: A. «La libre y ancha vida nuestra no está sujeta a melindres». B. Ideal horaciano de la defensa de la Naturaleza: «Somos señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos». C. Solidaridad: «Nosotros guardamos inviolablemente la ley de la amistad». D. Moralidad: «Entre nosotros, aunque hay muchos incestos, no ningún adulterio».

E. Código de justicia propio: «No vamos a la justicia a pedir castigo». F. Folectivización de los bienes: «Pocas cosas tenemos que no sean comunes a todos». G. Hurto: «De día trabajamos, y de noche hurtamos, o, por mejor decir, avisamos que nadie viva descuidado de mirar dónde poner su hacienda». H. Marginación voluntaria del sistema de valores del payo: «Sin entremeternos con el antiguo refrán "Iglesia, o mar, o casa real" tenemos lo que queremos».

En el aspecto económico, la actitud de Preciosa es ambivalente, ya que Cervantes tiene que conciliar la clase social con dimensión gitana. Por un lado Constanza parece interesarse por el dinero: «Si me dan cuatro cuartos, les cantaré un romance» (p. 67), «a los principios, a mi parecer, la pobreza es muy enemiga del amor» (p. 76), «Todas las cruces, en cuantro cruces, son buenas: pero las de plata o de oro son mejores» (p. 78). Pero, por otro lado, hace afirmaciones como éstas: «Yo me hallo bien con ser gitana y pobre, y corra la suerte por donde el cielo quisiere» (p. 82). Andrés, por su parte, dentro de la mentalidad de clase privilegiada a la que pertenece, trata de comprar el derecho a no robar y ofrece una cantidad por entrar en la cofradía.

Este desequilibrio moral, nota típicamente barroca, es parte de la dinámica de una obra que oscila entre el mundo de las apariencias (de aquí la importancia del doble) y el de la realidad fáctica. Dentro de este último plano habría que destacar las atinadas observaciones (además de las arriba mencionadas) de Cervantes sobre la vida gitana, tales como el ceceo (p. 72), la superstición (p. 75), la buenaventura (p. 79), la virginidad de la mujer gitana (p. 85), la mendicidad (p. 92), la profesión de tratante (p. 99) etcétera. Entre las costumbres inventadas habría que mencionar la ceremonia de Andrés para entrar en la cofradía gitana (p. 100).

Los prejuicios de Cervantes contra los gitanos provienen especialmente de la falsa asociación del gitano con el delincuente común, así como de la supuesta superioridad moral del payo. Estéticamente, el conflicto y la tensión entre estos dos mundos son necesarios para el desarrollo de *La gitanilla.* Pero, socialmente, esta obra representa el triunfo del individualismo, el maniqueísmo moral y la separación clasista. Sin embargo Cervantes es el primer autor en dar al gitano el status de pueblo o comunidad: «gitanismo» (p. 61), «nación» (p. 75), etcétera. *La gitanilla* ha sido motivo de inspiración de autores españoles y extranjeros[11].

La segunda parte de *El donado hablador/ Alonzo, mozo de muchos amos* (Valladolid, 1626) de Jerónimo de Alcalá Yáñez y Rivero[12] es una autobiografía novelada que contiene una serie de episodios sobre los gitanos. Su autor no se limita a la descripción costumbrista, ni a la disertación didáctico-moral. Y el tratamiento que hace de los gitanos es más objetivo que el de Cervantes. Alonzo, que presta servicio en un convento como «donado» (hermano), cuenta su vida al párroco para que éste pueda, «gastarme mis melancolías y divertirme de mis pesadumbres» (p. 546).

Aunque Jerónimo de Alcalá asocia el hurto con el gitano, se matiza sobre la circunstancia de esta actividad, a veces, justificándola, y otras, incluso «humanizando» el robo. Así, por ejemplo, el cura afirma: «La necesidad, hermano, es madre de la industria; y la pobreza es causa de mil ingeniosas trazas de vivir» (p. 594); y Alonzo, por su parte, nos relata que cuando estaba con los gitanos: «Salió Isabel con media cabra, que según entendí

[11] *Por ejemplo, las dos tragicomedias con el mismo título,* La Belle Egyptienne *de Alexander Hardy (1628) y Sallebray (1648). En* La gitanilla *se basó Juan Pérez de Montalbán para su* Comedia famosa, la Gitana de Menfis Santa María Egypciana *(Madrid, 1756), y en Pérez de Montalbán se basa Antonio Solís y Ribadeneyra para componer su obra* La Gitanilla de Madrid *(Madrid, 1858). Goethe se inspira en Cervantes para crear a su personaje Mignon en* Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister.

[12] *Citamos por la B.A.E., XVIII, Rivadeneyra, 1851.*

después, la otra media se había comido por la mañana, hurtada, según su costumbre, del hato de unos pastores que allí estaban: y no reparando en si era mortecina o estaba manida, la puso en un asador de palo: y los unos y los otros ayudando a traer leña, que la había en abundancia, hicieron maravillosa lumbre, alivio para mi desnudez y remedio para mi frío» (p. 546). Al pedir Alonzo, al conde, que le diese algún trabajo, éste lo lleva hacia el interior del monte: «Adonde estaban trabajando algunos gitanos, haciendo barrenas, trébedes, cucharas y tenazas» (p. 548). Las mujeres por su parte, echando la buenaventura, ayudan a la familia: «Y con estas palabras lisonjeras, sacaban lo que podían, ya que no en dinero, por ser de ordinario mala su cosecha, en tocino, socorro suficiente para sus hijuelos y maridos» (p. 548). Al hurto menor se refiere el narrador con el refrán: «Guarda el gitano: cierra tu casa, recoge esos pollos que viene el milano» (p. 548). Además de referirse a los gitanos, como Cervantes, con el apelativo «bárbaros» (en el sentido de extraños), Jerónimo de Alcalá usa para referirse a los gitanos los términos «hermanos» y «compañeros» (p. 547). El narrador se burla de los que creen en las prácticas adivinatorias de los gitanos, y el episodio de la viuda engañada por las gitanas sirve para fustigar, irónicamente, la ambición desmedida. Jerónimo de Alcalá, al contrario de Cervantes, acusa, indirectamente, a las autoridades que sistemáticamente habían tratado de acabar con la forma de vida gitana. Al situarse, tanto narrador como narratario, dentro de un plano estrictamente ortodoxo, se elimina todo tipo de tensión religiosa. Así cuando Alonzo comenta al cura la muerte natural del gitano, éste se extraña, ya que, según él, toda muerte es natural. Pero Alonzo le aclara: «esta gente *non sancta* muere en la horca lo más ordinario, y cuando de allí escapa, es su sepultura la mar, por haber tenido por su habitación y morada las galeras» (p. 547). Esta afirmación no hace sino constatar el clima antigitano del siglo XVII, siglo que conoce, además de numerosos memoriales y pragmáticas de las Cortes, el *Discurso contra los gitanos* de Juan de Quiñones.

Literariamente el tema gitano, durante el siglo XVIII, decae en interés. Lo gitano, como tópico folklórico, recibe especial atención por los cultivadores de la literatura popular. Literatura popular que, aunque divorciada de la literatura «culta» y «racional» sigue interesando a las clases altas[13].

Manuel Machado inaugura líricamente el tema flamenco, y dentro de la corriente popularista de la época, Moreno Villa lo considera como el enlace entre Lorca y Alberti[14]. De su padre Machado y Álvarez, defensor de la ascendencia gitana de las formas más an-

[13] *«La gitanesca sale, en efecto, en abundancia en las tonadillas madrileñas del siglo XVIII, como un tópico parecido al del majismo, del que se habló antes.* La gitanilla en el Coliseo *que data de 1776, debida a don José Castel, es modelo en su género, con su imitación del hablar ceceoso, pero hay otras muchas:* Los gitanos, *anónima,* La gitanilla afortunada, *del mismo Castel y de 1778,* Los gitanos o caminito de Santander, *de Rosales, fechada hacia 1770,* La gitana *y* La gitanera *del mismo Rosales: la primera sin año y la segunda de 1775, poco más o menos», Julio Caro Baroja,* Ensayo sobre la literatura de cordel, *Madrid;* Revista de Occidente, *1969, p. 254.*

[14] *«Yo no creo que sin Manolo Machado hubieran conseguido García Lorca y Alberti la desenvoltura y la emoción gitana que consiguieron. A una gran parte de los poetas andaluces nos sirvió de estímulo», «La Manolería y el cambio» en* Los autores como actores, *México/ Madrid/ Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 125.*

tiguas del flamenco[15], heredó Manuel el amor por lo popular y anónimo. Sin embargo, su identificación carece de la emoción y sensibilidad de su hermano Antonio. Sus poemas son variaciones, más que elaboraciones, de la copla popular.

Rafael Alberti se opone a la teoría del anonimato de la copla, teoría de estirpe romántica defendida por Manuel Machado. Con Juan Ramón Jiménez, Alberti entiende que la elaboración del poeta culto es fundamental en el proceso de composición de la copla popular. En *El alba del alhelí* encontramos la composición «La Húngara», poema dedicado según el propio Alberti a una gitana[16]. En este poema domina la idea de movimiento. El dialogante es un payo que anhela la aventura y quiere compartir el destino incierto de la gitana:

Quisiera vivir, morir
por las vereditas, siempre.
¡Déjame morir, vivir,
deja que mi sueño ruede
contigo, al sol, a la luna,
dentro de tu carro verde!

La nota de desigualdad social se inserta dentro del juego temporal alternativo que enfatizan los gerundios:

...Y yo, mi niña, teniendo
abrigo contra el relente,
mientras va el sueño viniendo.
Y tú, mi niña, durmiendo
en los ojitos del puente,
mientras va el agua corriendo.

Contra el carácter coercitivo de la ley antigitana («No puedo, hasta la verbena,/ pregonar mi mercancía,/ que el alcalde me condena».) se impone el triunfo apoteósico de la libertad en forma de pregón de la ilusión:

¡Caballitos, banderolas,
alfileres, redecillas,
peines de tres mil colores!

¡Para los enamorados,
en papeles perfumados,
las dulces cartas de amores!

Rechazada la propuesta amorosa de intercambiar casa y carro, el frustrado amante vuelve a sus campos, pero en su imaginación queda la gitana con sus atributos mágicos (espejito) y femeninos (peine). La receptividad, o apertura hacia la otredad, tiene ahora una proyección narcisista:

Yo, por el campo, a las eras,
pensando en tu vida errante
por todas las carreteras.

Tú, en la ventana del carro,
mirándote a un espejito
y con un peine en la mano.

[15] *La ascendencia gitana de las formas más antiguas del cante flamenco la defiende Antonio Machado y Álvarez en* Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados por Demófilo, *Sevilla: Imprenta El Porvenir, 1881. Para una discusión de este asunto véase,* Memoria del flamenco, *2, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, pp. 554-561 de Félix Grande. Moreno Villa en la obra citada afirma: «Pero en los cantares de Manolo hubo una más pura e íntima fusión con lo verdaderamente gitano o flamenco; una mayor inteligencia de lo genuinamente cañí» p. 104.*

[16] *«De aquellos paseos por el campo traje «La húngara», coplillas dedicadas a una preciosa muchacha magiar, vagabunda con su familia dentro de un carro verde ornamentado de flores, pájaros y espejitos»,* La arboleda perdida, *Buenos Aires, 1959, p. 190. El poema «La húngara» está tomado de* Poesía (1924-1967), *Madrid: Aguilar, 1972.*

En la última estrofa, en ausencia de la gitana, se establece el diálogo con el aire, principio activo y vital. Pero el misterioso destino de la gitana queda sin resolver, y su inquebrantable deseo de libertad se confunde con las dudas del amante frustrado.

El popularismo de Juan Ramón Jiménez se nutre de la tradición del pueblo, tradición en la que el gitano juega un importante papel. En la estampa «Los gitanos» [17], y en el diálogo que el hablante lírico entabla con Platero, se hacen alusiones a la gitana, haciendo destacar poéticamente algunos de los rasgos más característicos de esta minoría: A. Orgullo («derecha, enhiesta, a cuerpo, sin mirar a nadie»). B. Discriminación («Va al Cabildo, a pedir permiso para acampar, como siempre»). C. Miseria física («astrosos, con sus hogueras... sus burros moribundos, mordisqueando la muerte»). D. Aspecto delictivo («¡Ya estarán temblando los burros de la Friseta, sintiendo a los gitanos, desde los corrales de abajo!»).

[17] *Juan Ramón Jiménez,* Platero y yo, *Madrid: Aguilar, 1968.*

José Ortega

Bibliografía selecta

BALDENSPERGER, F.: «L'entrée pathétique des Tziganes dans les lettres occidentales», *Revue de Littérature Comparée,* 18, 1938, pp. 587-603.

CARO BAROJA, J.: «Los gitanos en la literatura española». Se incluye (pp. 280-309) en la traducción española *Los gitanos* de J. P. Clébert, Barcelona: Aymá, 1965.

DE WENDLER-FUNARO, CARL: «The Gitano in Spanish Literature», Tesis doctoral, New York: Columbia University, 1958.

DOUGHERTY, FRANK T.: *The Gypsies in Western Literature,* Urbana: University of Illinois, 1980.

ELLNER, JOSEPH: editor, *The Gypsy Pattern* by Miguel de Cervantes, Pedro Antonio de Alarcón, Gorki... and other, New York: Bernard G. Richards Co., 1926.

Etudes Tziganes, 3, Número especial sobre literatura gitana, 1982.

FERNÁNDEZ ALMAGRO, M.: «Federico García Lorca: *Romancero gitano», Revista de Occidente,* 21, 1928, pp. 373-378.

FRASER, ANGUS M.: «Merimée and the Gypsies», *Journal of Gypsy Lore Society,* Serie III, XXX, 1951, pp. 2-16.

GONZÁLEZ CLIMENT, ANSELMO: *Antología de poesía flamenca,* Madrid: Escelicer, 1961.

GRANDE, FELIX: *Memoria del flamenco,* 2 vols. Espasa Calpe, Madrid, 1979.

HILL, JOHN MCMURRAY: *Poesías Germanescas,* Bloomington (Indiana): Indiana University, 1945.

LAFFRANQUE, MARIE: «Encuentro y coexistencia de dos sociedades en el Siglo de Oro. *La gitanilla* de Miguel de Cervantes», Actas V Congreso Internacional de Hispanistas, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Universidad de Burdeos III. 1977, pp. 549-561.



LEBLOND, BERNARD: *Les Gitans dans la Littérature Espagnole,* Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Toulouse-Le Mirail, 1982.

MENEMENCIOGLO, LELHAT: «Le Théme des Bohémiens en voyage dans la peinture et la poésie de Cervantes a Baudelaire», *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises,* 18, Paris: Societé d'Edition «Les Belles Lettres», mayo, 1966.

MORRIS, C. B.: «Bronce y sueño: Lorca's Gypsies», *Neophilologus,* v. 61, 1977, pp. 227-243.

NORREL VAN TUYLL, E. R.: «Le rôle des bohémiens dans la littérature française du dix-neuvième siècle», Tesis doctoral, University of Alabama, 1981.

ORTEGA, JOSÉ: «El gitano y el negro en la poesía de García Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos,* n^{os}. 435-36, vol. 2, págs. 145-169. Madrid, 1986.

RAHUTUT, FRABZ: «Consideraciones sociológicas sobre *La Gitanilla* y otras novelas cervantinas», *Anales Cervantinos,* v. 3, 1950, pp. 145-160.

SALILLAS, RAFAEL: *El delincuente español. Hampa,* Madrid: Librería de V. Suárez, 1898, especialmente la sección «d»: «Los gitanos en la novela picaresca», pp. 142-163.

SAMPSON, JOHN, editor: *The Wind on the Heath, a Gypsy Anthology,* Londres: Chatto and Windus, 1930.

SORIA, ANDRÉS: «El gitanismo de Federico García Lorca», *Insula,* 45, 1949, p. 8.

STARKIE, WALTER: «Cervantes y los gitanos», *Anales Cervantinos,* v. IV, 1954, pp. 139-186.

University of Leeds: Catalogue of the Romany Collection. *Edimburgo: Thomas Nelson and Sons Limited,* 1962. La sección II se titula, Literature: «Works of Imagination with Gypsy References or by Gypsy Authors» pp. 119-151.

WOOLSEY, OLLIE, Tesis de Licenciatura: «The Gypsy as portrayed in representative Spanish prose works of the early XVIIth Century», Austin. Texas, 1949.



El texto como ficción necesaria: la reciente crítica marxista británica

En los recientes debates sobre la teoría literaria, uno de los temas claves ha sido la problemática de las relaciones entre texto, lectura y contexto. Se han planteado interrogantes sobre lo que cuenta como texto o lectura, es decir, ¿en qué consisten y hasta qué punto se puede explicar un texto según sus formas, sus recursos internos, sus condiciones de producción, su primera aparición y circulación inicial en comparación con su inserción posterior en una serie (históricamente variable) de marcos o redes de relaciones de lectura? En esta breve intervención en el debate, pienso considerar esta problemática desde la óptica de la reciente crítica marxista británica. Esto implica necesariamente dejar fuera de consideración otras aproximaciones teórico-críticas contiguas, como puede ser la de Stanley Fish y su relación juguetona de cómo sus estudiantes luchan para realizar una lectura literaria de una factura de gas o una guía telefónica. También supone dejar de lado el trabajo de teóricos como Iser, Jauss, Bleich, Holland, Rifaterre, Prince y otros.[1] Esto no implica negar que el trabajo de los teóricos antes citados, recubre la problemática arriba expuesta, de alguna forma u otra. Pero lo que me interesa aquí, primordialmente, son las posturas adoptadas por dos de los principales teóricos marxistas británicos, Terry Eagleton y Tony Bennett. A continuación me permito, primero, ofrecer un breve resumen, luego un análisis más extenso, y para terminar, un comentario

[1] *Ver Stanley Fish,* Is there a text in this class?, *(Cambridge Mass., Harvard U.P., 1980); Wolfgang Iser* The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response. *(Baltimore, Johns Hopkins U.P., 1970); Hans Robert Jauss,* Toward an Aesthetic of Reception. *(Brighton, Harvester Press, 1982); David Bleich,* Subjective Criticism, *(Baltimore and London, Johns Hopkins U.P. 1978); Norman Holland,* Five Readers Reading, *(New Haven and London, Yale U., 1975); Michael Rifaterre,* Semiotics of Poetry, *(London, Methuen, 1978); Gerald Prince, «Introduction to the study of the naratee», in Jane P. Tomkins ed.* Reader Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism, *Baltimore, Johns Hopkins U.P., 1980, pp. 7-25; ver también Robert C. Holub,* Reception Theory. A Critical Introduction *(London, Methuen, 1984).*



sobre el trabajo reciente de estos teóricos, que ya han sido reconocidos como dos de los más destacados y prolíficos pensadores en la materia en lo que va de década.[2] Para empezar, sin embargo, una pequeña divagación histórica.

Érase una vez, la crítica literaria hablaba segura y confiadamente del «texto en sí mismo», el texto que contenía un sentido único e irreducible. O, según las palabras de E.D. Hirsch Jr., «un ente que siempre permanece igual de un momento a otro».[3] Semejante postura, que reivindica el texto como la fuente originaria del sentido, ya tiene poca resonancia en la comunidad crítico-teórica actual. Y esto porque, como ha indicado Eco, «ningún texto se lee independientemente de la experiencia del lector de otros textos».[4]Este reconocimiento de la experiencia del lector ha contribuido a una crítica programática del «texto en sí mismo», crítica llevada a cabo —por lo menos en una de sus vertientes— bajo el lema de la «intertextualidad», concepto éste desarrollado por Kristeva según su lectura de Bakhtin.[5] Y con él se ha postulado el texto, no como objeto autónomo o unificado, sino como una serie de relaciones con otros textos. Todo lo cual plantea, inevitablemente, interrogantes como, ¿con qué otros textos? y ¿según qué serie de relaciones? Por desgracia, como sugiere Culler, el trabajo de Kristeva ha hecho poco más que reproducir las preocupaciones de una tradicional crítica de fuentes literarias.[6] Otras aproximaciones más productivas al tema han incluido los estudios de Renée Balibar acerca del funcionamiento del texto dentro del sistema escolar francés, así como el trabajo valioso emprendido en *Re-Reading English*.[7] Con este tipo de labor, se ha llegado a un punto en

[2] *Aquí creo que sería útil para el lector no británico ofrecer una lista de los principales trabajos críticos de Eagleton y Bennett, señalando también los más pertinentes a este trabajo. Terry Eagleton:* Marxism and Literary Criticism *(London, Methuen, 1976);* Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory *(London, New Left Books, 1976);* Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism *(London, Verso, New Left Books, 1981);* The Rape of Clarissa *(Oxford, Basil Blackwel, 1982);* Literary Theory. An Introduction *(Oxford, Basil Blackwell, 1983);* The Function of Criticism *(London, Verso, New Left Books, 1984);* Against the Grain. Selected Essays 1975-1985 *(London, Verso, New Left Books, 1986). Me referiré principalmente a* Literary Theory, Against the Grain *y a una ponencia sobre «The text in itself», reproducido en* Southern Review, *19 (Juli 1984), pp. 115-18. Tony Bennett:* Formalism and Marxism *(London, Methuen, 1979); «Text and social process: the case of James Bond»,* Screeen Education, *41 (Winter/Spring, 1982), pp. 3-14; «Text and History», en P. Widdowson ed.,* Re-Reading English *(London, Methuen, 1982), pp. 223-36; «Texts, Readers and Reading Formations»,* Bulletin of the Midwest Modern Language Association, *16 (Spring, 1983), pp. 3-17; «The Bond Phenomenon: Theorising a Popular Hero»,* Southern Review, *14 (july, 1983), pp. 195-223; con Janet Woollacott,* Bond an Beyond: The Political Career fo Popular Hero *(London, Macmillan, 1987); «Texts in History: the determinations of reagdins and the their texts», en D. Attridge, G. Bennington & R. Young eds.* Post-Structuralism and the Question of History *(Cambridge, C.U.P., 1987), pp. 63-81; aquí me referiré a los artículos de Bennett publicados en* Southern Review, *el libro de Attridge et al, ya una contribución de Bennett llamado «The text in question», publicado, como en el caso de Eagleton, en* Southern Review, *17 (juli, 1984), pp. 118-24.*

[3] *E.D. Hirsch Jr.,* Validity in Interpretation *(New Haven, Yale U.P., 1967), p. 46*

[4] *Umberto Eco.* The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts *(London, Hutchinson, 1981), p. 21.*

[5] *Julia Kristeva, «The ethics of linguistics», en* Desire in Language. A Semiotic Approach Literature *(Oxford, Basil Blackwell, 1980), pp. 23-35; ver también «L'intertextualité», en* Le texte du roman *(The Hague, Mouton, 1970), pp. 139-76.*

[6] *Ver, por ejemplo, el comentario de Jonathan Culler en* The Pursuit of Signs *(London, R.K.P., 1981), pp. 106-7.*

[7] *Renée Balibar, «National Language, Education, Literature», en Francis Barker et al eds.,* The Politics of Theory *(Colchester, University of Essex, 1983), pp. 134-47; P. Widdowson, ed.* Re-Reading English *(London, Methuen, 1982).*



que, según la formulación de Tony Bennett, «el texto (es) un terreno sobre el cual tiene lugar la producción de sentidos variables».[8] Aprovechando el argumento de Derrida sobre la «iterabilidad esencial», de sintagmas escritos, Bennett afirma que ni el texto escrito ni su(s) sentido(s) pueden ser limitados a o por el contexto de su momento originario de producción, ni anclados en la intencionalidad de su autor.[9] La postura de Bennett, entonces, reivindica el estudio de la existencia de las actividades históricamente variables del texto y de cómo, en muchos contextos distintos, un texto concreto puede significar de maneras muy distintas. En este sentido, el concepto de texto incluye no sólo la obra en sí misma, sino también todas las interpretaciones y lecturas que se han acumulado e incrustado en su entorno, las cuales envuelven la obra y se incorporan a ella. En su trabajo sobre el fenómeno y la figura de James Bond, Bennett ha emprendido una demostración práctica de esta postura.[10]

Mientras por un lado, Eagleton aceptaría gran parte de la argumentación de Bennett, por otro parece estar un poco preocupado por algunos aspectos de su postura.[11] Para empezar, le inquieta la excesiva prioridad que Bennett otorga a la lectura sobre el texto, aun si las lecturas están históricamente determinadas. Y esto, porque implica que el texto es incapaz de delimitar su interpretación y además, frente a un lector hábil e incluso perverso, podría significar lo que fuere. La preocupación de Eagleton estriba en el hecho de que un simple «coyunturalismo de lecturas», donde el lector teóricamente hace lo que le da la real gana, podría ser aprovechado, políticamente, tanto por la derecha como por la izquierda. Es decir, un subjetivismo libertario, una anarquía interpretativa, no sirve a los objetivos de una crítica marxista. Por eso Eagleton insiste en que el texto no existe como si fuera una masa de barro en las manos del lector/alfarero: «Para que una interpretación sea una interpretación de *este* texto y no otro, tiene que ser, lógicamente, determinada por el texto mismo. La obra, en otras palabras, ejerce un grado de determinación sobre las respuestas del lector; si no fuera así, la crítica caería en la anarquía más absoluta».[12] Al mismo tiempo, Eagleton afirma que las condiciones de producción de un texto están inscritas en él y que actúan como fuerzas que atraviesan el texto y que limitan sus posibles sentidos; es decir, el sentido textual pertenece tanto a las instituciones de producción textual como a las subsiguientes instituciones de reproducción.[13] Resumiendo lo dicho, ni Bennet ni Eagleton reconocen el texto «esencial» o «único», en su aceptación tradicional; tampoco consideran la obra literaria como terreno de infinitas posibilidades de lectura. Ahora bien, mientras que Bennet niega al texto una identidad concreta *fuera* de sus lecturas y sostiene que el sentido surge únicamente a través de la labor del lector, Eagleton quiere conservar una definición del texto que reconoce su poder de delimitar o determinar el sentido.

Entrando ya en más detalles, y recogiendo un par de ejemplos bien conocidos, cuando Eagleton dice que, según su interpretación «La oda a un ruiseñor», de Keats trata, no de un pájaro, sino del camisón de noche de Keats mismo; o cuando afirma que *Macbeth* trata de Manchester United, dice que alguien podría muy bien preguntarle: ¿Qué es lo que usted interpreta? Ante semejante pregunta, Eagleton admite que tiene que echar mano de términos y conceptos utilizados en lecturas más convencionales de estos textos.[14]

[8] Tony Bennett. Formalism and Marxism, *op. cit., p. 174.*

[9] *Tony Bennett, «Text and History», en* Re-Reading English, *op. cit., p. 227.*

[10] *Ver Tony Bennett y Janet Woolacott,* Bond and Beyond, *op. cit.*

[11] *Ver, en concreto, Terry Eagleton,* Literary Theory, *op. cit., cap.2, pp. 54-91 y también «The text in itself», art. cit. 115-18.*

[12] *Eagleton,* Literary Theory, *op. cit., p. 85.*

[13] *Eagleton, ibid, pp. 87-8.*

[14] *-Eagleton, «The text in itself», art. cit., p. 116.*



En el caso de *Macbeth*, la batalla equivaldría al accidente aéreo y Duncan al manager del equipo. Luego afirma que su lectura heterodoxa no puede por menos proponer un «texto en sí mismo», el cual define de la siguiente manera: «Aquellos sentidos que, dentro de ciertos regímenes discursivos y protocolos institucionales, surgen como los más plausibles».[15] Es decir, el texto eagletoniano se encuentra determinado por una serie de fuerzas contextuales —los discursos o protocolos institucionales ya mencionados—, además de una gama de actividades prácticas e institucionales, que son históricamente contingentes; pero una vez instalada dentro de estas redes y funcionando, el texto ejerce cierto grado de determinación. Si no fuera así, y si el texto fuera un ente totalmente indeterminado, abierto al capricho del lector, entonces se plantea la pregunta: ¿de qué manera podríamos decir que interpretamos la misma obra? Esta es una pregunta clave para Eagleton, que sostiene que el texto literario no puede ser terreno de lecturas oposicionales o de lucha política si el lector X y su contrincante no aceptan que están discutiendo el mismo texto.[16] No puede haber desacuerdo sin un grado de acuerdo entre lectores antagónicos. Así que la llamada violencia hermeneútica o una re-lectura radical de un texto, son, según Eagleton, imposibles a menos que lo que ha de ser violado sea relativamente determinado; no hay violencia sin resistencia. Entonces, ¿qué es lo que resiste? ¿el texto en sí mismo o las interpretaciones (y las instituciones que regulan su producción) que lo envuelven?

Eagleton concede que el texto no determina su propia interpretación, como si fuera una *causa* originaria, ya que aquellos recursos textuales que se destacan como una causa de una interpretación, podrían considerarse muy fácilmente como causa de otra interpretación incompatible. Lo que determina la interpretación, y aquí Eagleton y Bennett están más o menos de acuerdo, no es el texto, sino el contexto. El problema consiste en determinar qué implica el concepto de contexto y cuánto incluye. Para Eagleton, el contexto parece consistir en varias series de discursos, sistemas y prácticas que hacen que ciertas lecturas sean más plausibles que otras.[17] Pero si el contexto limita el texto, ¿qué limita el contexto? Para un marxista como Eagleton, no hay respuesta adecuada a esta pregunta, aunque mantendría que el lector no tiene libertad de movilizar, a su antojo, un contexto cualquiera para leer una obra. De hecho, de su trabajo sobre Wittgenstein surge la idea de que hay ciertos contextos, tan hondamente arraigados en las llamadas «formas de vida», que sería erróneo hablar de elegirlos.[18] En otras palabras, hay algunos contextos tan imbricados en el tejido de la vida material y social, que el lector no puede evadir su fuerza determinante. Por tanto, todo texto —según Eagleton— surge de y moviliza estas «determinaciones relativas», que forman un eslabón entre la vida material y la esfera más etérea de la conflictividad interpretativa. En suma, para Eagleton, la construcción del sentido textual se encuentra determinada por concretas prácticas materiales. El rechazo de estas determinaciones, así como el abandono del texto como campo delimitado de sentidos plausibles, equivaldría, para Eagleton, a un rechazo del materialismo y, por ende, del marxismo.

Bennett parece aceptar la definición eagletoniana del texto, como régimen de sentidos plausibles que surgen de las estrategias discursivas y protocolos institucionales, así co-

[15] *Eagleton, ibid, pp. 116-17.*
[16] *Eagleton,* Literary Theory, *op. cit., p. 85.*
[17] *Eagleton, «The text in itself», art. cit., p. 117.*
[18] *Ver el capítulo sobre Wittgenstein en* Against the Grain, *op. cit. pp. 99-130.*



mo la idea de que lo que delimita la interpretación es el contexto, es decir, aquellas prácticas discursivas que hacen que ciertas interpretaciones sean más «poderosas» o «persuasivas» que otras. Pero Bennett también señala que es difícil, dadas estas múltiples cualificaciones, conservar el concepto de «texto en sí mismo», si no es como mero gesto hacia cierta postura. Dice al respecto: «El "texto en sí mismo" —dispersado en una red de relaciones discursivas e intertextuales— y el "contexto" llegan a ser conceptos casi intercambiables».[19] Así que el concepto de texto defendido por Eagleton incorpora como parte integrante de sí mismo relaciones que normalmente se considerarían como externas. Si Eagleton se queda con el concepto de texto, argumenta Bennett, es porque le sirve como medio de declarar su solidaridad con el principio filosófico del materialismo. Por lo visto, según Eagleton, si el marxismo abandonara el concepto de texto no tendría ningún terreno legítimo sobre el cual fundamentar sus intervenciones en el campo de batalla de la lectura, aparte de un voluntarismo subjetivo. Es decir, sólo podría legitimar sus lecturas diciendo: «Vamos a leer de esta manera, porque conviene a nuestro propósito político.» Por tanto, diría Bennett, la conservación del concepto de texto parece estar basada en un cálculo político acerca de las condiciones en las cuales una crítica marxista puede intervenir en una lucha o batalla de lecturas.

Benett, al contrario, considera esta postura como errónea. Juzga que la conservación del concepto de texto no es más que una ficción que facilita y permite la continuación del debate crítico, aún reconociendo que el estatuto ontológico del texto se ha hecho añicos. Y añade que «el concepto de "texto en sí mismo" se produce y tiene efectos esencialmente como recurso retórico aprovechado para fortalecer las pretensiones de una ideología de lectura concreta».[20] Benett amplía su crítica del concepto de texto al señalar que para constituirse como tal se requieren procedimientos idealistas, ejemplificados en el trabajo de F.R. Leavis, para quien el texto constituía una esencia localizada detrás de la superficie material del texto. Fue esta perspectiva la que Bennett empezó a cuestionar hace tiempo, y no la idea del texto como ente material y social concreto que existe dentro de determinadas instituciones de sentido, con determinados (pero variados) efectos. De hecho, si se subraya la materialidad del texto y de las relaciones sociales variables, en que funciona, el idealismo y la abstracción del concepto leavisiano del texto se hacen aparentes. Por esto, Bennett tiene cierta dificultad en comprender por qué Eagleton (y una larga tradición de crítica marxista, que incluye a Lukács, Goldmann y Williams) quiere conservar un concepto que tiene una prehistoria enraizada en una crítica burguesa idealista. Y, para explicarse, aprovecha el trabajo de Juri Lotman.

En sus comentarios sobre la estructura y organización de fenómenos textuales, Lotman afirma que el funcionamiento de éstos sólo se comprende si se toma en cuenta la interacción entre sus determinaciones intra y extra-textuales. Su aproximación se opone firmemente a cualquier tentación de reificar el texto literario como compendio de recursos cuyas interrelaciones prescriben un sentido único o esencial. Además, una vez funcionando en su medio social, sostiene Lotman, el texto tiende a fragmentarse en una serie de variantes. De aquí sería imposible estabilizar el texto como series de elementos internos y funcionales, ya que la función y la interrelación de los elementos dependen de cómo

[19] *Bennett, «The text in question»,* Southern Review, *art. cit., p. 119.*

[20] *Bennett, «Texts in history: the determinations of readings and their texts», art. cit. p. 76 y «The text in question», art. cit., p. 120.*



se engarzan a distintas series de relaciones extra-textuales. Como dice Lotman: «Cualquier acumulación de recursos... no produce nada, ya que el mismo elemento material de un texto puede tener un sentido distinto, hasta opuesto, cuando entra en distintas estructuras del todo.»[21] El «todo» del que habla Lotman no tiene por qué limitarse, claro está, al texto. Antes bien, la constitución del texto como objeto de análisis, exige su inserción en un todo más amplio. O, en otras palabras, lo «interior» o lo de «dentro» (es decir, el texto), no puede ser constituido sin tomar una decisión previa sobre qué «exterior», que «fuera» es más relevante para su definición. En suma, texto y contexto nunca son separables; el uno siempre se encuentra invadido por el otro. Igualmente, el concepto de contexto no es algo «exterior», apartado del «interior»; más bien actúa sobre el texto, abriéndolo desde dentro. Por eso, Bennet afirma que es imposible decir nada significativo sobre el texto sin antes tomar una decisión sobre el contexto que se ha de utilizar para constituir aquel texto como objeto de atención crítica.[22] Tradicionalmente, se han aprovechado contextos como las intenciones y la situación del autor, los horizontes de lectura dados por el público lector coetáneo del autor y con menos frecuencia, los horizontes del lector no proyectado por el autor. Tras elegir el contexto idóneo, esta decisión nos ofrece *no* el «texto en sí mismo», sino una *concreta movilización contextual* del texto. Tanto es así que Bennett acaba sosteniendo que «nuestras afirmaciones sobre el "texto en sí mismo", en otras palabras, siempre son afirmaciones acerca de qué contexto más apropiado debería regir su análisis».[23] Entonces, la batalla de lecturas en el fondo puede verse como una lucha para determinar qué contextos —materiales, institucionales, interpretativos— han de guiar la práctica de leer. Este cálculo ha estado bastante claro en el caso de la crítica marxista, cuya principal afirmación tradicional ha consistido en decir: el texto se hace legible y se rescata del error y de los malentendidos críticos mediante la aplicación científica del análisis marxista y su reinserción dentro de las condiciones originales de producción —todo lo cual rescata y revela su sentido histórico objetivo. Bennett rechaza este tipo de crítica marxista por dos razones: la primera es que tales condiciones históricas a las que el marxismo pretende tener un acceso privilegiado, podrían proporcionar toda una serie de contextos según los cuales un texto concreto podría ser analizado. Es decir, *esta movilización contextual concreta del texto* se disfraza como «el texto en sí mismo»; la segunda, y como corolario, el principal efecto de esta maniobra, ha sido enmascarar la naturaleza activa e intervencionista de la crítica marxista y como dice Bennett: «ocultar a sí mismo y a otros su naturaleza ineludiblemente ideológica».[24] En suma, el reinsertar el texto dentro de sus condiciones originarias es simplemente otra intervención, otro recurso hermenéutico, tal como debería ser. Pero esto no justifica que el conocimiento derivado del análisis de su producción histórica sea aceptado como conocimiento del texto mismo.

Bennett acepta que tanto la lectura como las diferencias interpretativas están determinadas, pero no porque el texto mismo dicta las condiciones de su propio consumo. Éstas son dictadas, más bien, por aquellas prácticas sociales e institucionales que regulan la presentación y el funcionamiento del texto como objeto de debate y que especifican las reglas por las cuales el debate se lleva adelante. Si Bennett ataca el concepto del texto

21 *Juri Lotman,* The Structure of the Artistic Text. *(Ann Arbor, U. of Michigan Press, 1977), p. 95.*

22 *Bennett, «The text in question», art. cit., p. 122.*

23 *Bennett, ibid.*

24 *Bennett, «Texts in history...», art. cit., p. 69.*

autotélico de esta manera, no es con la intención de justificar el desmadre interpretativo, ya que el texto no está abierto a cualquier lectura o interpretación, como se ha dicho. Esto sólo sería posible si los fenómenos textuales pudieran desligarse totalmente de la historia de su producción y reproducción. Para Bennett, a diferencia de Eagleton, por lo visto, el problema no consiste en el lector imaginario que se ingenia interpretaciones todavía inexistentes; consiste precisamente en «la variabilidad de lecturas que se producen en relación al mismo texto».[25] Para Bennett, si conservamos el concepto de texto en sí mismo, habría que concluir —diría él, erróneamente— que esta variabilidad de lecturas sólo se explica de modo normativo, es decir, como una serie de distorsiones de una posible lectura *correcta* —lo cual no hace más que reforzar la idea del texto en sí mismo. Para evitar semejante peligro normativista, diría Bennett, hay que abandonar el concepto de texto autónomo.

Aquí, quizá, sería oportuno adelantar algunas posibles objeciones a la postura de Bennett. Para empezar, se podría objetar que Bennett —consciente o inconscientemente— parece conceptualizar el texto como objeto incognoscible, impenetrable, del cual es imposible producir un conocimiento sustantivo; lo que hay, según Bennett, y lo que existe como material de análisis, no es más que la suma de las lecturas del texto. Por tanto, Bennett parece salvarse de un esencialismo para luego caer en otro. Está claro que Bennett rechaza el esencialismo del texto como objeto autónomo y hasta cierto punto evita caer en la problemática neokantiana del texto como *Ding an sich* gracias a su insistencia en la necesaria *historización* del fenómeno textual, «la cual —dice— es incondicionalmente materialista y, por tanto, no admite espacio alguno donde el «texto en sí mismo» podría constituirse como objeto, conocible o no».[26] Al mismo tiempo, y respecto de la lectura y la teorización de las relaciones entre texto y lector, Bennett reconoce debidamente el valor de una aproximación importante al tema: la que analiza los mecanismos formales del texto para averiguar cómo construyen o crean una postura/un lugar para el lector. Sin embargo, sigue insistiendo en que los procesos intra-textuales no pueden especificarse con independencia de las determinaciones extra-textuales. Es decir, la lectura no puede explicarse únicamente mediante el análisis de los mecanismos internos y supuestamente «fijos» del texto, ya que éstos sólo aparecen o se vislumbran como tales a la luz de determinaciones inter-textuales y de decisiones tomadas por el lector, según el contexto dado. En suma, Bennett aboga por un sistema móvil en el que no hay línea divisoria entre lo «intra» y lo «extra» textual. No hay barrera que impida que lo extratextual influya en y reorganice lo intratextual.

Esto lleva a una segunda objeción posible, según la cual Bennett parece caer en —así como reforzar— la trampa «texto-contexto», como simple relación binaria. A este respecto, el texto se vería como fuerza determinante sobre el lector o bien como ente indefenso ante una hipotética avalancha de lectura. Semejante formulación, consistente en una oposición binaria escueta, depende, claro está, de una división teórica entre sujeto y objeto y de una explicación general muy rudimentaria de lo que constituyen la lectura y el conocimiento. Tal división también postula que después de quitar todas las capas que constituyen el envoltorio interpretativo del texto, se llega a un núcleo sólido —el hueso del

[25] *Bennett, «The text in question», art. cit., p. 123.*
[26] *Bennett, «Texts in history...», art. cit., p. 71.*



melocotón— al cual el análisis tiene acceso en una relación directa y transparente. Bien, si la postura de Bennett podría abrirse a tal objeción, por su crítica del texto en sí mismo (y para llevarla a cabo Bennett tiene que postular la existencia del texto autónomo), él —en su defensa— llamaría la atención a toda aquella diversidad de instituciones y actividades que determinan la lectura y el conocimiento, las cuales no pueden agruparse bajo una simple relación binaria. Por tanto, para ser consistente, Bennett tendría que argumentar que el texto sólo se define, sólo tiene existencia en relación con una serie de aparatos de limitación, como el sistema escolar, o el discurso crítico relevante a tal nivel de enseñanza; también tendría que admitir que el texto se organiza para la lectura, según otras series o sistemas de aparatos, como las formas genéricas y la familiaridad y las expectativas del lector para con éstas. Con estas cualificaciones, la relación binaria antes mencionada se disuelve rápidamente; además, el momento de producción del texto no puede considerarse como origen externo al cual el texto puede ser comparado o referido.

En todo este debate, entonces, el punto clave consiste en evitar la división simplista entre sujeto y objeto, así como también en reconocer que no puede haber un sujeto lector totalmente liberado. Por tanto, y repitiendo algo ya mencionado, no podemos hacer que el texto signifique lo que sea, ya que el sentido y la lectura son determinados por lo que Foucault llamaría una red de superficies prácticas, una serie de *dispositifs* que determinan lo que cuenta como sentido, la lectura y postura del lector.[27] Como corolario, en repetidos encuentros entre texto y lector, el texto no se transforma continuamente, ya que el sentido textual surge, en parte, como consecuencia de nuestra familiaridad práctica con los discursos institucionalmente legitimados, es decir, con uno de los *dispositifs* antes mencionado. Por tanto, no habría por qué temer —como Eagleton— un relativismo radical en la interpretación, ya que a nivel práctico resultaría una imposibilidad.

Otra posible y quizá más sustanciosa objeción a la postura de Bennett tiene que ver con su proyecto de reinsertar el texto dentro de la historia de su consumo y reproducción. Bennett se interesa por aquellas redes de discursos y relaciones institucionales que han determinado, a través del tiempo y la historia, el sentido textual, *y también* le parecen políticamente cruciales las movilizaciones actuales del texto, las lecturas de hoy que se diferencian de las dominantes y que hacen que el texto *vibre* de maneras muy distintas. Estos dos aspectos constituyen la base que Bennett utiliza para distinguir entre teoría literaria (el estudio de las formaciones de lectura) y crítica literaria (la producción de lecturas en el momento actual). Además, respecto de nuestras lecturas, Bennett insiste en que «las lecturas sólo pueden ser valoradas según un cálculo hecho acerca de sus consecuencias en y para el momento actual».[28] Aquí se presenta el peligro, quizá, de que tanto el sentido de la historia como el sentido textual tienden hacia el momento presente, un presente sincrónico y único. Aquí se podría oponer al concepto de historia como el presente «en proceso», otra importante aproximación marxista a la historia, es decir, la historia como «pasado», el pasado que revela el presente como su producto, pero que también se diferencia del presente. La historia de la recepción del texto literario busca, en parte, demostrar cómo el texto se encuentra movilizado o apropiado para el momento actual. Pero hay otras versiones de la historia a las cuales el texto nos ofrece un acceso

[27] *Ver Michel Foucault, «What is an author», en* Language, Counter Memory, Practice *(Ithaca, Cornell, U.P. 1977), pp. 113-38, y también «The order of discourse», en Robert Young, ed.,* Untying the Text. A Post-Structuralist Reader *(London, R.K.P., 1981), pp. 48-77.*

[28] *Bennett, «Texts in history...», art. cit., p. 76.*



y una oportunidad de reconocer la diferencia entre presente y pasado, la discontinuidad histórica. Por ejemplo, cuando hablan de Calderón, las respectivas series de discursos del siglo XVIII y del siglo XX nombran objetos muy distintos y los movilizan de maneras muy distintas. Y está claro que hay que tomar en cuenta estas diferencias, ya que el sentido o los sentidos constituidos acerca de Calderón no son iguales en los dos casos, ni tampoco intercambiables. Brevemente, se podría argüir que es sólo la diferencia entre pasado y presente lo que nos da la posibilidad de pensar y actuar de maneras distintas. Entonces, aunque Bennett quiere tan sólo una crítica literaria que lea sus textos desde el momento presente y con vistas a producir sentidos para el presente, también es importante guardar o retener algún concepto de «otredad», es decir, de las diferencias entre un momento histórico y otro.

Para concluir, tanto Eagleton como Bennett están de acuerdo en que lo que determina la interpretación no es el texto, sino el contexto, es decir —según la formulación de Eagleton—, aquella serie de discursos, sistemas y prácticas que hacen que ciertas lecturas sean más plausibles que otras. Esto no difiere mucho de la postura de Bennett, que afirma que el texto nunca se da una vez para siempre ni es infinitamente cambiable, sino históricamente remodelado según las determinaciones materiales, institucionales e ideológicas que acompañan su vida como texto culturalmente activo. Donde los dos teóricos discrepan es, por una parte, en la utilidad política de conservar el concepto de texto en sí mismo. Para Eagleton, abandonar este terreno, relativamente firme, sería inhabilitar al marxismo a la hora de entrar en liza en los debates críticos. Bennett diría que, en cualquier caso, tal terreno firme, como puede ser el texto, no existe como objeto ontológicamente seguro, más bien como concepto contingente construido para facilitar la intervención marxista en el debate crítico. La cuestión parece estribar en si es políticamente ventajoso o no declarar el partidismo político de entrada diciendo: «Esta es una lectura marxista.» Por otra parte, donde también difieren bastante es en su conceptualización del contexto y sus límites. Por ejemplo, ¿cómo podemos hablar de ciertos sentidos concretos si el terreno sobre el cual fundamentamos la construcción de esos sentidos cambia constantemente? (el marxismo siempre ha sido consciente de este punto, es decir, el sentido como producto de lucha política y no de certidumbre epistemológica, aunque no siempre ha querido admitirlo). El contexto, o, si queremos, podríamos llamarlo «marco», está determinado por distintas series de requisitos coyunturales. Pero mientras que Eagleton pone énfasis en normas interpretativas socialmente arraigadas e inevitables (aquellas «formas de vida» wittgensteinianas), Bennett parece estar más atento y consciente de la variabilidad de estos «marcos» históricamente contingentes. Curiosamente, ninguno de los dos intenta teorizar plenamente los mecanismos que producen esta variabilidad.

Además, al establecer una división entre teoría literaria (el análisis de marcos de lectura) y crítica (la instalación de textos en un nuevo marco mediante nuevas lecturas) Bennett, casi sin darse cuenta, llega a reinstaurar la separación tradicional entre texto y lector, la crítica y la historia/teoría de la crítica. Y si, según Bennett, el texto siempre se encuentra instalado en un campo de batalla, uno se pregunta acerca de los posibles efectos políticos de esta supuesta lucha. En otras palabras, hablar de «lucha política» —tal como lo hacen Eagleton y Bennett— cuando nos referimos a las actividades de leer obras

literarias, escribir artículos sobre ellas y publicarlos, proporciona quizás una fachada de heroísmo revolucionario al profesor socialista, dudoso del valor estratégico, por no decir intrínseco, de su trabajo. Un problema fundamental, para los que quieren convertir la literatura en lucha política, es que sus lecturas acaban por no determinar nada ni a nadie. Una lectura postestructuralista, socialista, feminista de *El médico de su honra,* por ejemplo, podría pretender cuestionar el *establishment* liberal-humanista; pero éste muy fácilmente puede responder: «Pues sí, muy interesante, pero esto no es otra cosa que una lectura *suya,* motivada por su propia postura política». Aquí no puede haber lucha sobre el sentido del texto, porque, al fin y al cabo —y habría que reconocerlo— una lucha sólo es posible si dos posturas o más intentan ocupar el mismo espacio o terreno. Y como,en el caso aludido arriba, el texto no se ve como origen o fuente del sentido, sino como terreno para la producción de sentidos variables, varias lecturas distintas pueden coexistir muy felizmente. Si las lecturas no tienen nada en común, entonces, no tienen nada sobre qué luchar. Entonces, desde una perpectiva algo escéptica, es como si una anarquía de lecturas ineficaces se reforzara por una irrelevante política. Es posible que Eagleton tenga razón, que hay que retener el concepto de texto en sí mismo, aunque sepamos muy bien que no es más que una ficción necesaria.

Barry Jordan





El fin de un siglo de poesía*

I. La normalización de la poesía española

Hablar de poesía reciente es una tarea tentadora y arriesgada. Quien se propone llevarla a cabo se imagina enfrentado a la exploración de una comarca que no sólo está sin roturar, sino que se conmueve en plena indecisión geológica. De ahí que el reto le haya hecho dudar. Sin embargo, el lector que uno es antes de aventurarse a improvisar el papel de crítico está provisto de una confianza en sí mismo que se impone a los escrúpulos del otro personaje. El lector *ha visto*, él ha tenido la experiencia estética a partir de la que es posible hablar, aunque lo que él afirme complique demasiado el objeto de estudio. El crítico debe aceptar el arrojo el lector le infunde, afinar sus propios instrumentos lo mejor posible para interpretar las señales que su cómplice le envía y, sobre todo, no olvidar que la referencia primera y última está en el acto inagotable de la lectura.

Por lo pronto, el lector —que lee también lo que escribe el crítico— rechaza la imagen del explorador dispuesto a adentrarse en la selva: la poesía española reciente está llena de rótulos, de anuncios luminosos, de caminos tortuosos o alfombrados o a medio borrar. En todo caso, podría hablarse de una selva de itinerarios que se disputan la primacía del rumbo a seguir y así se enmarañan más. Quien se acerca a la poesía de esta época puede incluso oír voces —insinuantes, interesadas, investidas de autoridad, etc.— que le invitan a presenciar el espectáculo anunciado en el escaparate. Sobre todo oye nombres, series de nombres ordenados a veces con intención ecuánime pero casi siempre con criterio jerarquizador.

La prisa por definir grupos, líneas de comportamiento estilístico, generaciones compactas y características comunes responde a motivaciones diversas. La más evidente tiene que ver con las ventajas y las servidumbres de la enseñanza a todos los niveles. Como artefacto instrumental para hacer resaltar perfiles teóricamente manejables, resulta práctico hablar, por ejemplo, de un grupo conocido por «generación del 27», pero a la hora de hablar de la poesía escrita por Jorge Guillén y por Federico García Lorca —dos obras tan dispares— aquel rótulo sólo nos sirve de soporte cronológico.

** En la serie de artículos que iniciamos hoy vamos a ocuparnos de la poesía española publicada y leída desde mediados de los años setenta hasta la actualidad. El objeto de este primer artículo es exponer los términos en que se plantea el estudio*

Las denominaciones generacionales o grupales, con sus casi siempre forzados rasgos comunes, realizan una función parecida a la del reactivo inoculado en un tejido celular que queremos observar al microscopio: el resultado del análisis, sea o no el que esperábamos, se referirá a las células en cuestión, no al elemento auxiliar que las hacía más visibles. Los escasos estudios sobre poesía reciente son proclives a sobrevalorar esas apoyaturas metodológicas como si ellas fueran el verdadero objeto de estudio. Peor es encontrar, no ya estudios, sino libros de poemas dedicados a subrayar la cuadrícula bajo la que quieren ser contemplados. En su momento veremos cómo esos libros componen una particular tendencia, la de la poesía ofrecida como prueba de que una determinada tendencia existe.

Pero el empeño en clasificar e inventariar la poesía última también está condicionado por la endémica necesidad de descubrir los rasgos que definen una época o las pautas que prevalecen entre todas las propuestas por la infinidad de libros publicados. Incluso es fácil detectar la intención apenas disimulada de imponer un determinado corpus —«éstos son, no busquéis más»— de obligada cita para comentaristas, historiadores, recensionistas y doctorandos.

Para apreciar hasta qué punto es tentadora esa especie de operación bursátil —invertirlo todo en la nómina elegida—, basta recordar el éxito y la trascendencia que han tenido antologías como las de Francisco Ribes (1952 y 1963), las de José María Castellet (1966 y 1970) o las de Batlló (1968 y 1974). Desde 1970 hasta hoy, al menos una docena de antologías se han arriesgado a proponer los nombres de los principales poetas españoles nacidos después de la guerra civil, es decir, los que han llegado a su madurez o han hecho sus primeras armas en la España posterior a 1975. En esas doce no contamos las antologías autonómicas, regionales o locales, que desde hace veinte años se han multiplicado.

Al parecer, la inclusión en uno de esos repertorios imprime cierto carácter. En la poesía española actual podríamos distinguir —y hay quien lo hace sin ironía alguna— dos curiosas clases de poetas: los que figuran en alguna antología y los que no han tenido ese privilegio.

A lo largo del estudio que nos proponemos llevar a cabo, debemos tener en cuenta las antologías —son insoslayables y, a veces, útiles—, pero vamos a intentar prescindir de los límites y las prioridades fijados en ellas. Para proceder así, debemos reclamar constantemente del lector que nos acompaña un nuevo esfuerzo de clarividencia. Eso supone que deberá tener en cuenta a poetas no canónicos y que deberá releer a los canonizados con ojos paganos y, si es preciso, iconoclastas.

Esa actitud —desprovista de fervor, pero llena de curiosidad— se ha de extender, además, a todos los poetas de valor reconocido —o reconocible— que el lector pueda abarcar. No vamos a limitarnos, pues , a las últimas promociones. Desde mediados de los años setenta hasta hoy coinciden en España, escribiendo, publicando, defendiendo sus escritos, debatiéndose cada uno a su manera por ocupar un lugar en el espacio literario español, autores de ochenta años y de veintitantos, consagrados de



hace medio siglo y desconocidos hasta hace poco, escondidos en su propio rincón durante decenios y de pronto editados con todos los honores, jóvenes que irrumpieron para hacerse imprescindibles o quizá para desaparecer en seguida, todos en un mismo entorno histórico aún inaprehensible, por próximo, pero suficientemente amplio y compacto como para que su estudio sea atractivo y posible.

Cuando dos autores como, por ejemplo, Rafael Alberti y Leopoldo María Panero publican sus libros al mismo tiempo (estamos pensando en *Fustigada luz* y *Last river together*, ambos de 1980), el crítico suele mirar a uno y a otro desde puntos de vista distintos, condicionados sobre todo por la historia literaria y sus estratificaciones. En un caso se sitúa el autor a la cabeza de un largo cortejo de obras propias, de imágenes y símbolos acuñados a lo largo del tiempo y adosados a su personalidad y a sus versos recientes; mientras que en el otro, el autor aparece revestido de rasgos menos seguros y más discutibles: experimentalismo formal, distanciamiento del lector, posible marginalidad, etc. Un libro y otro se recepcionan como si pertenecieran a historias diferentes unidas por hilos no muy tensos como proximidad al surrealismo, vuelta de los novísimos a los procedimientos más renovadores de los poetas del 27, etc. Sin embargo, los dos libros han sido escritos y leídos de forma prácticamente simultánea, no desde los mismos presupuestos mentales pero sí ante un mismo mundo.

Esa simultaneidad —que, si no es significativa, le falta poco y aspira a serlo— debe contar también a la hora de hablar de este período. Será conveniente observar y comentar la trayectoria de las generaciones o los grupos más insistentemente señalados, pero no debemos olvidar que la antigüedad en sí misma no es un mérito literario, como no lo son la innovación, ni la orientación ideológica o anti-ideológica. Y no hemos de perder de vista ese momento en que el lector recibe diversos libros de poesía última, esa especie de núcleo perceptivo en el que confluyen diferentes sectores de expresividad procedentes de paisajes literarios más o menos remotos pero todos proyectados por igual sobre un mismo centro de captación.

Con viento favorable

Podemos situar los comienzos del período que vamos a estudiar en las postrimerías de la dictadura, en aquellos años que Joaquín Marco ha descrito bien con la expresión «posfranquismo con Franco». Desde entonces hasta el fin del decenio la poesía española alcanzó una coherencia interna y una implantación en nuestra cultura que no había conocido durante cuarenta años. La edición de libros practicamente sin censurar, la circulación fluida de obras teóricas, la reedición de poemas publicados años antes en el extranjero, la proximidad de poetas hasta entonces separados por el exilio o por impertivos ideológicos, la proliferación de revistas y empresas editoriales de todo signo eran fenómenos ya conocidos a finales de los años sesenta, pero sólo se desplegaron plenamente durante la transición política.

De esa manera, autores que durante mucho tiempo habían sido mitificados, leídos fragmentariamente, casi en sesiones rituales y con más o menos conscientes intenciones terapéutico-políticas, experimentaron ante el lector una transformación sorprendente y saludable: perdían aureola, reducían su colosal estatura hasta las dimensiones humanas de otros que hasta entonces habían pasado inadvertidos o habían sido claramente menospreciados.

La polémica de la poesía social había librado ya sus batallas decisivas entre poetas y críticos —aunque, como veremos, todavía se iban a producir escaramuzas—, pero el lector tardó más tiempo en convencerse de que los poetas no mueven a los pueblos; quizá le llegó ese convencimiento cuando se dio cuenta de que a él mismo ningún poeta le había movido realmente hacia metas externas, ajenas a su exclusiva competencia emocional. La poesía que prefiguraba un futuro cada vez más ilusorio desde un pasado o desde una plataforma ideológica cada día más discutibles, dio paso a la que proponía una estética, si no claramente intemporal, acorde al menos con un presente dinámico que se desprendía de promesas y de máximas. Francisco Brines lo explicaba así en 1980: «Respiramos una época en la que la libertad total de decir es patrimonio del artista. De ahí se desprende que las guerras estéticas no deben hacerse frente a los demás, que a la postre nada impiden, sino frente a uno mismo (en el sentido de la arriesgada y propia emulación)».

Por otra parte, a lo largo de los años 70 el lector español tuvo ocasión de conocer a los poetas latinoamericanos distintos de los dos o tres obligados y difundidos también al amparo de su real o forzada orientación política. No se puede decir que los recién llegados fuesen muchos ni que tuvieran una acogida clamorosa. No se puede decir ni siquiera hoy. Los poetas españoles más activos de aquel período y los críticos más influyentes estaban demasiado atareados en la urgente recomposición del panorama poético para una época cargada de responsabilidad: el final de un siglo en el que la poesía española ha volado muy alto. Era mucho pedirles que desviaran su atención hacia la abundante y diversa poesía ajena escrita en español. Con lo cual se perdía —y perdida sigue— la oportunidad de integrar en nuestra cultura una parte fundamental, aunque muy mal conocida, de nuestro patrimonio estético, que no nos llega regularmente por razones extraliterarias, pero que también mantenemos a distancia por simple reticencia provinciana. Todavía a mediados de los años ochenta, Luis Antonio de Villena declaraba en una entrevista periodística que, si bien la novela latinoamerica había superado a la escrita en España, con la poesía había ocurrido lo contrario. Sólo el hecho de comparar niveles denota una alarmante carencia de pespectiva.

Pero se puede afirmar que hacia la segunda mitad de los años setenta la poesía latinoamericana empezó a ser más ampliamente conocida en nuestro país. Las circunstancias extraliterarias a que aludíamos antes —sobre todo la crisis económica— se han agravado en los últimos años. Es casi imposible que el lector se acerque por sí solo, suficientemente, a la poesía americana escrita en español. Pero el caso es que, muchas veces, esa poesía se ha escrito y publicado en España. A lo largo de

este estudio tendremos ocasión de reseñar la poesía escrita por los exiliados o los desplazados latinoamericanos residentes en nuestro país, y ese será el momento de debatir ampliamente la cuestión.

Dos síntomas

Vamos a ofrecer alguna muestra de fenómenos que prueben la normalización poética de que estamos hablando.

La primera se refiere a los autores de la generación del 27. En los primeros años del período que nos hemos marcado, es decir, en los años centrales del decenio 1970-1980, las ediciones de aquellos poetas alcanzaron un nivel de actualización decisivo. Si hasta entonces los poetas de «antes de la guerra» eran ya muy apreciados, durante aquellos años pasaron a ser los verdaderos clásicos de la poesía española reciente. En el momento de escribir estas líneas, sólo sobrevive, del núcleo central del grupo, Rafael Alberti, que milita a favor de una ejemplar anti-vejez. Entonces contábamos también con Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso y José Bergamín.

Jorge Guillén había publicado en 1973, en Argentina, *Y otros poemas*, cuya edición española es de 1979. En 1976 recibió el Premio Cervantes y al año siguiente se instaló en España. Vicente Aleixandre publicó en 1974 *Diálogos del conocimiento*, su último libro unitario, y fue galardonado en 1977 con el Premio Nobel. Gerardo Diego reunió en 1974 sus libros de poesía vanguardista en el volumen *Poesía de creación*, y al año siguiente publicó *Carmen jubilar*, prácticamente su último libro. La obra poética de su gran amigo Juan Larrea, *Versión celeste*, se había editado en España en 1970. Rafael Alberti, que volvió a España en 1977, sólo había podido ver sus obras editadas de nuevo en España desde finales del decenio anterior. En 1975 apareció la edición española de *La arboleda perdida (I y II)*, y desde entonces su autor no dejaría de escribir y publicar.

De 1975 es el único libro de Juan José Domenchina *Poesía (1942-1958)* editado en España en el que podemos asomarnos al conjunto de la obra última de un poeta que aún debe ser decubierto entre nosotros. Títulos poéticos de Bergamín aparecieron en 1973, 1975, 1976 y 1978, para cerrar el período con *Poesías casi completas* en 1980. En 1974 se editaron las obras completas de José María Hinojosa, de quien se reeditó *La flor de la California* en 1979. En 1975 se recopiló y editó la obra integral de Emilio Prados en México, y ese hecho tuvo eco en el interés creciente dedicado en nuestro país al más difícil, según Jorge Guillen, de los poetas del 27. En 1977 y 1978 aparecieron sendas antologías de la obra de Juan Rejano. En 1975 se publicó una antología de otro poeta aún no atendido como merece, Rafael Lasso de la Vega.

Las poesías completas de Pedro Salinas, muchas de ellas inéditas en España, aparecieron en 1971 y fueron ampliadas en la segunda edición de 1975. Las de Fernando Villalón se publicaron en 1976. La obra poética completa de Luis Cernuda apareció



por primera vez en España en 1973; su segunda edición, de 1977, salió a la calle a la vez que *Ocnos* seguido de *Variaciones sobre un tema mexicano.*

También de aquellos años datan las primeras ediciones críticas de estos autores, sin contar los innumerables artículos, monografías y comentarios sobre su obra que desde entonces no han hecho más que aumentar.

Hasta entonces, los estudiosos de esta generación se habían fijado prácticamente sólo en Federico García Lorca; a partir de aquella «transición poética» se hizo justicia a poetas de gran valía que habían sido poco o nada atendidos fuera y dentro de nuestro país, sin que por ello decayera el interés por el granadino. Y, como hemos visto, aún queda trabajo por hacer en la necesaria revalorización de los poetas marginales al grupo.

El segundo síntoma que ofrecemos como prueba de que en aquellos años la poesía española entró en unos cauces de funcionamiento cultural normalizado es que los poetas contemporáneos empezaron a figurar en los manuales de enseñanza no universitaria, es decir, en el nivel de estudios más generalizado. Quizá fue un hecho insólito en la historia de la enseñanza española, y no estamos seguros de que fuese una medida acertada. Sin duda respondía a la intachable voluntad de aproximar dos polos tan extremos como la expresión poética última y las nacientes generaciones de posibles lectores. Qué mejor suerte podríamos desear para los poetas actuales que una lectura frecuente y atenta por parte de las nuevas generaciones. Pero lo cierto es que en esos manuales los poetas son presentados ya distribuidos en tendencias o escuelas, caracterizados en pocas frases tan simplificadoras que en vez de aclarar y favorecer la lectura, la emborronan y la corrompen. El mismo comentario de texto, que debiera auxiliar a la lectura, no pasa de ser, las más de las veces, un escalpelo romo para una vivisección imposible. A esos niveles de enseñanza, la lectura —y sólo la lectura— de los contemporáneos es tan importante como el estudio sistemático y riguroso de los clásicos, que rejuvenecen ante cada nuevo lector y soportan impertérritos todo tipo de experimentos clínicos.

El análisis, el cuestionamiento, la discusión sobre las obras de los poetas de hoy es asunto de instancias docentes más beneficiadas por el ocio, de investigadores y de críticos. Ellos tienen, por vocación —o se apropian, por perversidad—, el encargo de aventurar hipótesis que dentro de unos años pueden haber sido desmentidas por estudios más solventes o por la contundencia de los hechos (sobre todo, del hecho de leer).

Partiendo de ese ambiente favorable, en los próximos artículos vamos a analizar las posiciones alcanzadas por unos y otros grupos poéticos, o por poetas aislados, y las consecuencias que de ello se derivan para describir ante el lector el panorama de la poesía española actual.

Pedro Provencio

CARTAS DE AMERICA

CARTAS
CARTÂIS
LETTRES
LETTERS

Anterior  Inicio Siguiente

Carta de Argentina

A poco más de un año del triunfo de Carlos Ménem en las elecciones presidenciales argentinas, parece haberse apoderado de los ambientes políticos e intelectuales del país una extraña mezcla de agobio, perplejidad y temor al debate. El agobio se funda, inevitablemente, en la sensación del *déjà vu:* también otras veces los candidatos triunfantes hicieron, desde el Gobierno, exactamente lo contrario de lo propuesto en la campaña electoral (aunque quizá nunca antes con la audacia de Ménem). La perplejidad, que incluye para muchos una dura crisis de identidad, pasa también por comprender y asimilar correctamente lo que ocurre en otras partes del mundo, sobre todo en Europa del Este.

Más grave es el temor al debate, que en la Argentina suele ocultarse o disimularse con gestos retóricos, con campañas en los medios masivos o con acusaciones y reproches mutuos entre los diversos grupos (tanto en política como en cultura). Mientras estos dardos envenenados cruzan el espacio, los interrogantes más profundos se omiten o, en todo caso, se postergan. ¿Por qué la decadencia y la crisis? ¿Por qué los políticos no pueden cumplir lo que prometen? ¿Cuáles son las fronteras entre el sueño y la realidad? ¿Por qué la pretensión de la «Argentina Potencia» es sólo la máscara del fracaso y la impotencia?

Podemos aceptar, aunque no justificar, a los políticos cuando eluden el debate de fondo y lo sustituyen con peleas de taberna. Dentro de todo, defienden sus posiciones, protegen sus frustraciones pasadas o futuras, y se preparan para las próximas elecciones. Ellos no son los depositarios del saber y de la ideología, ni siquiera de los saberes o ideologías con minúscula. Pero cuando es la clase intelectual la que adopta esta actitud general de escamoteo y silencio, cuando son nuestros escritores, nuestros pensadores, nuestros artistas los que prefieren recluirse en la propia (y ya no de marfil) torre y desentenderse de la sociedad y el mundo que los rodea, ya hay más motivos de preocupación. Y es esto lo que hoy pasa en la Argentina; muy pocos diarios, muy pocas revistas, muy pocos suplementos culturales, muy pocos espacios públicos donde debatir en serio y —por lo que se advierte— aún menos ganas para crear esos espacios y sostenerlos contra viento y marea.

Cualquier iniciativa que tienda a quebrar esta superficie desértica es encomiable, y por eso vale la pena comentar la reciente edición, por parte de la Fundación Roberto Noble (un subproducto de la empresa que edita el diario *Clarín*, el de mayor tirada del país y del mundo hispanohablante), de un volumen sobre narrativa argentina * que recoge las principales ponencias y discusiones de un encuentro de escritores y críticos realizado en Buenos Aires en 1988. Pese al tiempo transcurrido desde la realización física del encuentro, lo que allí se trató y ahora aparece editado tiene suficiente actualidad e interés para ser examinado, incluso desde la más franca divergencia acerca de sus conclusiones.

Nada hay que reprochar al planteo del problema de la narrativa y a los objetivos proclamados de este encuentro de escritores. Para los organizadores de la reunión, «la narrativa, novelas, cuentos, relatos, es considerada una zona de la literatura que cubre ciertas necesidades del consumo de historias por el público». También se afirma que «el fin de este género ha sido pronosticado repetidas veces desde la ciencia-ficción o las teorías anticipatorias... La sustitución del consumo de ficciones escritas por el consumo de ficción en imágenes (TV y cine) es un fenómemo evidente desde hace décadas...» Y por fin la pretensión del encuentro se caracteriza así: «La actividad que aquí nos proponemos se orienta a reflexionar sobre los procesos arriba mencionados desde la particular situación de nuestro país, tratando de establecer ciertas tendencias en la producción y el consumo dentro de la narrativa contemporánea, señalando líneas comunes, ideas rectoras y preocupaciones formales similares».

Está muy bien para empezar. Pero rápidamente vamos a comprobar, leyendo este interesante volumen, cómo una

* Narrativa argentina. 1er. Encuentro de Escritores Dr. Roberto Noble. *Fundación Dr. Roberto Noble, Buenos Aires, 1990. Compilación de María R. del Coto y Liliana Lukin.*

discusión tan inteligentemente planteada, también puede convertirse en una manera elegante, erudita y más bien escamoteadora de alejarse del fondo de la cuestión.

Cabría una observación inicial sobre los elegido para participar en el encuentro. Fueron invitados los narradores Carlos Aparicio, Mirta Botta, Abelardo Castillo, Sergio Chejfec, Juan Forn, Elvio Gandolfo, Liliana Heer, Liliana Heker, Héctor Libertella, Tomás Eloy Martínez, Juan Carlos Martini, Juan Carlos Martini Real, Ana María Shua, Alicia Steimberg, Susana Szwarc, Héctor Tizón y Hebe Uhart, y los críticos Luis Chitarroni, Aníbal Ford, Eduardo Grüner, Ricardo Kunis, Carlos Dámaso Martínez, Tununa Mercado, Gloria Pampillo, Enrique Pezzoni, Nicolás Rosa, Beatriz Sarlo, Noemí Ulla y Jorge Warley. Obviamente en esta mezcla hay narradores-críticos y críticos-narradores. Adhirieron al encuentro pero no pudieron estar presentes Luis Gusman, Josefina Ludmer y Ricardo Piglia.

La lista de invitados marca claramente las líneas hegemónicas de esta reunión y de la crítica literaria que se practica y publica hoy en la Argentina. Figuran aquí, en forma dominante, los seguidores más o menos puntuales del posestructuralismo francés, los cuestionadores de la función mimética de la narrativa, los antipolíticos y antirrealistas y, en general, quienes niegan a la literatura todo nexo (ya no sólo directo) con la realidad política y social. Casi todas las ponencias de cierto peso teórico (Chitarroni, Grüner, Pezzoni, Rosa, Libertella) pertenecen a estas orientaciones. Discursos críticos diferentes, como los de Sarlo y Ford, parecen débiles frente a la línea «mayor», así como las declaraciones de algunos «escritores-escritores» (Castillo, Heker y Tizón) oscilan entre el sentido común y la perplejidad.

Por supuesto, no todas las omisiones de la lista son deliberadas. Quizá por razones generacionales han sido excluidos narradores como Sábato, Bioy Casares, Denevi y (más inexplicablemente) David Viñas. Los dos mejores narradores argentinos vivos —Manuel Puig y Juan José Saer— viven desde hace años en el exterior y tampoco pudieron participar.

Otras ausencias parecen menos fortuitas. Se echa de menos la opinión de narradores como Jorge Asís, Osvaldo Soriano, Enrique Belgrano Rawson, Cecilia Absatz, Angélica Gorodischer y Juan José Hernández, sin que tampoco esta enumeración sea exhaustiva. Hubiera sido igualmente significativo consultar a críticos como Noé Jitrik, Graciela Maturo, Jorge Rivera, Eduardo Romano, Josefina Delgado o Jorge Lafforgue.

Nunca estará todo dicho sobre listas, omisiones e inclusiones. Lo que ilustra mejor las ideas que prevalecieron en el encuentro son las preguntas que fueron sometidas a todos los participantes. Aparte de las interrogaciones sobre «proyectos literarios», «programas», la existencia o no de la vanguardia, las relaciones entre nueva narrativa y nueva crítica, el papel de relatos y mitos «fundantes», se formulan preguntas como las dos que siguen: «¿Cuáles cree que son las relaciones de intertextualidad (y de intratextualidad) que funcionan en sus textos?» Y: «¿Qué límites, expansiones, transformaciones, cree que hay en los textos que hoy llamamos novelas o cuentos?»

Así inducidos, varios de los narradores participantes reaccionan con cierta agresividad, y el debate se vuelve a situar en el punto cero. Hebe Uhart dice: «Acá es otra moda interesante, vivimos en modas y todo eso, pero sigo sosteniendo que la literatura tiene que ver con los contenidos, tiene que ver con algo a contar, lo que se escribe tiene que ver con lo que uno vive». Ana María Shua añade: «Me molesta un poco la cuestión de la bajada de línea en relación con la literatura. Yo pienso que la literatura no tiene ninguna obligación de nada...» Y Héctor Tizón es definitivo: «En tanto escritor, yo no hablo ni discurro sobre mi obra. No lo sabría hacer, por pudor, por cansancio y por ignorancia. Tal vez otros lo puedan hacer. No yo. No me he interesado nunca del proyecto literario, ni del programa. Escribo a partir de la memoria, de la experiencia y de las manos».

La artillería que disparan los críticos (la mayoría de ellos) es bien distinta. En diez líneas, Eduardo Grüner puede citar a sus maestros y al sentido de sus enseñanzas. Todas pertenecen a un mismo idioma: el francés; Foucault, Lévi Strauss, Barthes, Lyotard, Baudrillard, Derrida, Deleuze, Kristeva. Antes el propio Grüner ha dicho: «...la literatura es un discurso sin sujeto, y que por lo tanto las nociones de autor, de vanguardia, de proyecto, son nociones ideológicas, tributarias del unitario sujeto cartesiano, cuando no de las ilusiones del progreso».

Después de que en todo el encuentro se marque la separación de escritores (narradores en este caso) y críticos, de que las respectivas respuestas indiquen devastadoramente que los escritores no entienden a los críticos y que los críticos entienden demasiado bien (o creen entender) a los escritores, de que se llegue a la conclusión esperada de que la crítica ya carece de toda función mediadora con el lector, Beatriz Sarlo no puede menos que afimar: «La crítica



ha dejado de tener el carácter, me parece a mí, de un discurso de interés público».

¿Ocurre ello por una fatalidad histórica o, sencillamente, por una opción ideológica e instrumental de los propios críticos? ¿Todo se debe a factores extraliterarios o de mercado, o más bien hay una evolución interna de la crítica y de la autodenominada narrativa de vanguardia hacia la autorreferencia y el placer solitario? En todo caso, el encuentro de escritores argentinos convocado por *Clarín* no explica estas dudas, sino que se limita a ilustrarlas.

Veamos algunas carencias ostensibles del meritorio volumen publicado por la Fundación Noble.

1) *No hay prácticamente referencias a obras narrativas concretas ni a su contenido.* Arrojados en el vértigo de los proyectos, los programas y las genealogías (que suscita el cuestionario preparado), los participantes han tenido poco tiempo y disposición para hablar de novelas y cuentos concretos de este tiempo. Saer y Puig, por lo menos, son mencionados con cierta generosidad. Pero ha habido un pudor tal vez excesivo para comentar algunas de las narraciones de mayor éxito (y más traducidas) de estos años, como *Las tumbas* de Enrique Medina y *No habrá más penas ni olvido* de Osvaldo Soriano. En el caso de *Flores robadas en los jardines de Quilmes* de Jorge Asís, el pudor parece directamente haberse convertido en algo parecido a la censura. Estos tres libros no son los mejores del período, pero tampoco los peores, y su análisis es necesario para empezar a entender algo de las transformaciones en los modos de la difusión de la narrativa y en las maneras de recepción de sus lectores.

2) *No se habla casi del proceso militar de los años 1976-1983.* Se trata, claro está, del temido fondo histórico y social, al parecer absolutamente extraliterario. Pero los años de la última dictadura militar en la Argentina influyeron tan profundamente en el conjunto de la actividad del país y en la vida de sus habitantes, incluidos sus críticos y narradores, que eludirlo representa una especie de tachadura inconsciente que no ayuda a comprender por qué ciertos libros se escribieron y otros dejaron de escribirse en ese tiempo. Por otra parte, los temas del exilio, del desarraigo, de las dobles pertenencias no han cesado de perturbar recientemente a los argentinos, y los escritores no pueden alegar que son ajenos al asunto.

3) En relación con el punto anterior, *se borra la discusión sobre las hegemonías literarias (del discurso crítico, del prestigio institucional, de la enseñanza universitaria de la literatura),* que en realidad determinan quién ostenta el saber, organizan los sistemas de exclusiones, y postulan cómo y qué hay que leer. En la Argentina esa hegemonía fue surgiendo precisamente en los años del proceso, desde las cátedras personales y los cursos privados que se ofrecían al margen de la por entonces reaccionaria universidad oficial. Hegemonía saludable, si las hay, porque sacudió viejas modorras e introdujo nuevos métodos críticos (sobre todo, como queda dicho, de origen francés, si se exceptúan los esfuerzos de Beatriz Sarlo y otros desde la revista *Punto de Vista,* más orientados hacia líneas neosociológicas como la de Raymond Williams). Concluida la dictadura y reinstaurada la democracria, los renovadores salieron de las catacumbas o volvieron del exilio y, poco a poco, construyeron su propio aparato hegemónico, ocupando cátedras universitarias, gravitando en el discurso sobre literatura dominante incluso en los medios masivos, y produciendo las respectivas consagraciones y anatemas. Hegemonía infinitamente más democrática y «moderna» que la del pasado inmediato, pero hegemonía al fin. Resultó curioso ver, en diarios y revistas, en publicaciones académicas, en entrevistas y mesas de debate, la defensa de la ruptura, de la vanguardia, de la transgresión, hasta que esa vanguardia y esa transgresión se convirtieron en pura *doxa,* en meras palabras sin sentido que a su vez fundaban una rutina y una academia.

4) A pesar de lo proclamado en los objetivos, *no se presta adecuada atención al papel que la narrativa escrita pasa a desempeñar en la civilización de la imagen y de los medios de comunicación masivos.* Enamorados fetichísticamente de la lengua y de su expresión literaria, buena parte de los críticos y los escritores-críticos participantes evitan toda contaminación con realidades ajenas al texto y a su metafísica.

Aun en la disidencia, conviene reiterar que este tomo sobre narrativa argentina es un aporte valioso y original en un momento en que la intensidad y la frecuencia del debate nacional, en cualquiera de sus manifestaciones, son extremadamente bajas.

Lo importante sería ahora brindar otras alternativas de análisis más amplias, demostrar que una crítica replegada sobre sí misma y resignada a no dar placer ni a tener lectores no es la única posible, y repetir que la inocencia de la literatura es tan utópica como su reducción al poder o al mercado.

Luis Gregorich



Carta de México

I

La conmemoración del cincuenta aniversario de la llegada de los exiliados españoles a México concluyó con la visita de los Reyes de España al país. Entre los eventos que se celebraron, asistí al concierto ofrecido por Juan Carlos y Sofía en el Palacio de Bellas Artes. Cuando empezó el acto, mientras el público miraba en el palco, al Rey y a la Reina acompañados del presidente Salinas y su mujer, pensé por algunos momentos en la historia que unía a los dos países. Me pregunté por qué Fernando VII, cuando Napoleón invade España, no se embarca hacia México con los escritores, pintores, músicos y científicos de su corte, tal como lo hizo el rey de Portugal cuando emigra a Brasil en circunstancias parecidas. Tal vez, me dije, la historia de México y de Centroamérica en el siglo XIX hubiera sido menos violenta: quizá la independencia se hubiera dado de una manera pacífica y en condiciones más favorables tanto para el nuevo país como para la península. Posiblemente, México no hubiera perdido parte de su territorio y España, una vez derrotado Napoleón en Waterloo, hubiera llegado a la modernidad con menos tropiezos. Además, tal vez se hubiera podido crear un *Commonwealth* tal como el que creó Inglaterra con sus colonias al desintegrarse el imperio al final de la segunda guerra. También me dije que la historia no se conjuga en subjuntivo, ya que, generalmente no es la razón la que determina su curso sino el azar y los accidentes imprevistos. A más de ciento setenta años que el virreinato se separa de la metrópolis un elemento que persiste es su innegable unidad cultural. Lo más cercano a España, sin duda, son los países de Iberoamérica. Nacida esta unidad cultural en la versión católica del Renacimiento, pareciera que, con el fin de la modernidad, se empezara a gestar la conciliación con la otra versión de Occidente: la Reforma. La integración de España a la Comunidad Europea es un signo claro de este fenómeno, que sin duda cierra el círculo iniciado hace quinientos años. De igual manera, siendo México el tercer socio económico de los Estados Unidos, se empieza a dar la misma situación en el hemisferio norte del continente americano. Desde luego, esta conciliación de la que hablo se tiene que dar a partir del respeto mutuo.

En uno de los discursos dados por el Rey en su visita a México, dijo que la Historia ha cedido su lugar a la democracia. Ojalá sea así. En los últimos años, excepto Cuba, los países latinoamericanos, con mucho esfuerzo, han emprendido su camino hacia la democracia. Las dictaduras de Chile, Paraguay, Argentina, Brasil, Uruguay, por dar algunos ejemplos, han terminado. Sin embargo, Fidel Castro se opone a cualquier cambio en la isla, pese a las transformaciones que se han dado en los países de Europa Central y en la Unión Soviética, legitimizado su poder totalitario en nombre del pueblo —paradójicamente un pueblo amedrentado y sin ninguna libertad de opinión y de voto.

Hace un par de días, me dijo Octavio Paz que este siglo había sido muy corto ya que en realidad había comenzado en 1914 con la primera guerra mundial y había terminado este año con el derrumbe del comunismo. Dijo también que el siglo terminaba como había empezado: con una incógnita; que tanto el comunismo como el fascismo habían surgido como una reacción a las imperfecciones de las democracias de aquellos años.

A la salida del concierto ofrecido por los reyes, me encontré a un buen número de amigos entre los que se encontraban Enrique González Pedrero y Julieta Campos, quienes partirían en unos días hacia España como embajadores. Las épocas de mayor diálogo cultural entre España y México han sido siempre favorecidas por representantes que, entre otras labores, han podido reafirmar la unidad cultural de la cual somos parte. La presencia de Alfonso Reyes en la década de los veinte, es un ejemplo notable de dicha circunstancia. Posiblemente, los escritores de ambos lados del Atlántico nunca hubieran entablado un diálogo tan fecundo como el que se dio con su presencia. Digo esto porque González Pedrero, además de haber sido profesor de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad de México y haber tenido importantes cargos políticos y culturales (fue gobernador del Estado de Tabasco y director del Fondo de Cultura Económica), es uno de los intelectuales más lúcidos del país. Julieta Campos, aparte de ser una de las narradoras más interesantes de Iberoamé-



rica —el público español debe de recordar *El miedo de perder* o *Eurídice* por ejemplo—, es autora de varios volúmenes de ensayos, de obras de teatro, traductora de más de treinta libros y miembro del consejo de redacción de la revista *Vuelta*. La labor en España de los González Pedrero, precisamente ahora que se celebrarán los quinientos años de civilización hispánica en el mundo, será fundamental.

II

En los últimos días de marzo se inauguró en el Centro Cultural Arte Contemporáneo una espléndida exposición dedicada al escritor Octavio Paz, titulada *Los privilegios de la vista*, que incluye más de trescientas cincuenta obras mexicanas y extranjeras de diferentes épocas, así como una variada selección de textos escritos por el poeta, relacionados con las artes plásticas, que constituye, en sí misma, una antología. Dicha exposición, inspirada en la que hizo la Fundación Maeght sobre el *Museo imaginario* de André Malraux a principios de la década de los años setenta, nació de una conversación entre Aimée Maeght, Jean Louis Prat, Emilio Azcárraga y los Paz en la ciudad de México en 1983. Después de varios años de trabajo se abre al público.

Hay que recordar que en la década de los años veinte, cuando Paz todavía era un muchacho, no existían en México museos que expusieran las obras de los grandes maestros del arte internacional, ni tampoco se daba la debida importancia al arte precolombino y al del virreinato.

El primer contacto que tiene el poeta con el arte europeo se da a través de libros y reproducciones mediocres, como él mismo lo ha señalado. En sus años de estudiante se interesa por el arte precolombino; conoce los murales que Rivera, Orozco y Siqueiros pintan en los edificios públicos y siente admiración por la arquitectura del virreinato. Si en un principio le entusiasman los muralistas, más tarde, al entablar amistad con los surrealistas, con los exiliados españoles establecidos en México y con algunos de los poetas de la generación de *Contemporáneos*, le empiezan a atraer aquellos pintores «independientes» del arte oficial que habían realizado un diálogo con las corrientes internacionales. Me refiero a Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Julio Castellanos, Carlos Orozco Romero y Juan Soriano, entre otros. A su regreso de España, en donde asiste al Congreso de Intelectuales Antifascistas, el joven poeta escribe sus primeros ensayos sobre arte: uno sobre Creta fechado en 1939, otro sobre Soriano escrito dos años más tarde y uno sobre Velasco publicado un año antes de partir para Estados Unidos.

En 1943, cuando Paz deja México para vivir primero en San Francisco y después en Nueva York, se enfrenta por primera vez a la gran tradición pictórica internacional, así como también, a las obras del arte moderno. Los pintores que más le interesan en aquel momento son Kandinsky, Chirico, Klee, Picasso y sobre todo Juan Gris. También en Nueva York conoce a Rufino Tamayo, quien es, dentro de la tradición mexicana, el primero en romper definitivamente con el arte oficial. En Nueva York la lectura de Juan José Tablada, los libros de algunos orientalistas como Arthur Walley y Donald King y las colecciones de arte oriental del *Museo Metropolitano* lo iniciarían en su gusto por el arte oriental, el cual, a su vez, le hace entender mejor el precolombino. Terminada la Segunda Guerra, el poeta se traslada como diplomático a París. Su estancia en Francia transforma su obra. Además de absorber los planteamientos del movimiento surrealista, lo hace sumergirse en la tradición francesa. La amistad que hace con personalidades reunidas en torno a André Breton y Benjamin Péret hace que perciba desde una perspectiva más amplia el arte.

En 1952 Paz hace su primer viaje al Japón y a la India. Esta primera experiencia en Oriente es importantísima tanto para su poesía como para su pensamiento crítico ya que cimentaría su obra futura. La presencia del arte oriental unida a la lectura que h[illegible]e de los poetas chinos y japoneses se puede observar c[illegible]laridad en los poemas que componen la colección titu[illegible]a *Piedras sueltas* (1955), así como también en otros poemas de *La estación violenta*, tales como el titulado «Mutra», en donde la proliferación de las formas del arte hindú encarna en el propio lenguaje.

Después de nueve años fuera, Octavo Paz regresa a México donde permanece hasta 1959. En esos años publica una serie de libros en que la presencia de las artes plásticas es indiscutible. En *Las peras del olmo* (1957) incluye ensayos sobre el surrealismo, Tamayo, Soriano y Coronel; en *Piedra de sol* incorpora la imagen y el simbolismo del calendario azteca; en otros ensayos defiende las posturas de pintores como Remedios Varo, Leonora Carrington o Gunther Gerzso.

A partir de su vuelta a Francia en 1959, Paz empieza a dialogar con una enorme cantidad de pintores de la tradición moderna, tales como Duchamp, Max Ernst, Pollock, Cornell, De Kooning, Jasper Johns, Chillida, entre muchos

otros. En este momento, el escritor mexicano se convierte en un crítico de arte de dimensión internacional.

Su estancia en la India como embajador, desde 1962, lo lleva a sumergirse en la cultura, el arte y la literatura orientales. Tanto en sus libros de poesía *Ladera Este, Blanco, El mono gramático*, como en los ensayos que escribe en esos años sobre budismo, hinduismo y castas publicados en *Corriente alterna* (1967), o en el importante texto titulado «El pensamiento en blanco» para la primera exposición de arte tántrico en Occidente presentada en París en 1970, hay un constante diálogo con el arte oriental. Incluso se puede decir que éste conforma uno de los intertextos más importantes de su producción literaria.

Ya de regreso a Occidente en 1968, Paz continúa dialogando con una enorme cantidad de pintores y escultores. Su libro sobre Marcel Duchamp publicado en ese mismo años, los nuevos libros de teoría poética donde continúa relacionando literatura con pintura, los ensayos sobre Balthus, Miró, Richard Dadd, Michaux, Motherwell, Gironella, Tàpies, Munch, por mencionar unos cuantos, y los poemas dedicados a pintores nos dan la dimensión de la importancia que para él ha tenido la pintura.

La exposición presentada en el Centro Cultural Arte Contemporáneo ha sido organizada en seis capítulos que ilustran el desarrollo de Paz en relación a las artes plásticas. El primero de ellos está dedicado a México y se divide, a su vez, en arte precolombino, pintura del virreinato, siglo XIX y siglo XX. El segundo se refiere al surrealismo. Se exhibe una espléndida colección de obras de Duchamp, esculturas y collages de Max Ernst, objetos de Cornell, y pinturas de Michaux, Varo, Carrington y Gironella entre otros. Además, en este capítulo se muestran por primera vez los *collages* y ensamblajes de Marie-José Paz, la mujer del poeta. Los trabajos expuestos han sorprendido al público por su calidad. Hace más de quince años Marie-José me mostró por primera vez algunos *collages*. Repetidas veces me pregunté por qué no los había exhibido. ¿Pudor? ¿Modestia? Con hojas de papel y materiales diversos encontrados al azar, esta artista descubre las relaciones insólitas en la esfera de lo visual.

El tercer capítulo está dedicado al arte europeo. Entre las obras seleccionadas por el propio Paz, se pueden contemplar los *Cuatro chopos* de Monet, pintura desde la cual Paz escribe un poema en su último libro *Árbol adentro*, un bodegón de Chardin y varios cuadros de Munch y Balthus. Algunos Picassos se muestran junto con esculturas de Henry Moore y obras de Chillida y Tàpies. En el cuarto se exhiben pinturas de la escuela norteamericana. Paz escribió sobre los principales artistas plásticos de Estados Unidos, de Hopper a Johns, de Rothko a Motherwell.

El quinto capítulo está dedicado al arte de Oriente. Entre las obras indias seleccionadas, hay mandalas, templos de madera, ejemplos de arte tántrico, huevos cósmicos, acuarelas y algunos ejemplos de arte contemporáneo. Se destaca un Hanuman —un «mono gramático»— que ilustra la fuerza imagética del arte indio en la obra de Paz. Del arte chino y japonés están presentes varios paisajes pintados en tinta sobre papel y una escultura de Noguchi.

El último capítulo está dedicado a la poesía visual de Paz y a los libros del autor ilustrados por Duchamp, Motherwell, Brian Nissen, Gunther Gerzso o Arnaldo Cohen. También está presente una sección dedicada a Buñuel y Robert Garner. Este capítulo es de sumo interés porque por primera vez el público mexicano ha podido ver esos libros de una manera completa, ya que algunas de las ediciones fueron publicadas en el extranjero.

Cada una de las obras expuestas en los seis capítulos que compone la muestra lleva una cita de Paz tomada ya sea de sus ensayos o de sus poemas. La obra ensayística del poeta sobre arte es inmensa. Siguiendo la tradición de Baudelaire, Paz, en esos ensayos crea las correspondencias entre las distintas artes. Y con esto no quiero decir que esas correspondencias estén dadas por los temas que trata el autor, sino por la escritura misma. Hay que recordar que Paz escribe *desde* la obra de arte más que *sobre* ella. El poeta crea a través del lenguaje un sistema análogo a la obra en cuestión, que invita a sus lectores a participar de la experiencia artística. Más que explicarnos lo que ve, lo que entiende, nos hace vivir la experiencia que él ha vivido al enfrentarse a una obra determinada, transmitiéndonos, también, su significado en el tiempo. Las correspondencias entre sus poemas y las obras de arte se dan incluso incorporando el trazado, la poética o la caligrafía. Por ejemplo, en un poema como este: «El mundo cabe/ en diecisiete sílabas:/ tú en esta choza.» y en este otro jaikú: «Troncos de paja:/ por las rendijas entran/ budas e insectos»... establece una correspondencia con pinturas japonesas de Shubun o las de Too-Tachibara, del período Edo, empleando los recursos poéticos que emplearían poetas como Basho en ese mismo período. O sea, el poeta crea correspondencias entre su escritura y obras de distintas estéticas como si las habitara desde dentro.

Manuel Ulacia

LECTURAS



Manuel de Falla en Argentina *

Todo libro editado presupone un lector concreto. No se trata del lector ideal de la teoría sino de un lector real en cuya esfera de intereses pueda integrarse la propuesta del autor. Un libro manifiesta una visión personal de mayor o menor originalidad, mejor o peor plasmada y más o menos completa que aporta nuevos datos a un tema o resume los ya conocidos desde una perspectiva individual y, por lo mismo, única. El lector concreto aprovechará lo expuesto —exponer, sacar fuera— para relacionarlo con lo conocido y enriquecerá su información, completará su punto de vista o revisará su concepción del asunto. El libro, objeto concreto, es decir, un lector que además de conferir al libro su teórico sentido comunicativo, le permita ejercer su función cultural que no es otra que la de provocar nuevas relaciones entre los conocimientos del lector.

Un buen ejemplo es la biografía. Acopio de los datos históricos y personales de un individuo —anécdotas, juicios, testimonios, documentos, etc.— propone un retrato percibido por el biógrafo. Si es la primera biografía que lee, aumentará lo conocido por el lector concreto; si es un personaje familiar, impulsará a comparar, enriquecer, confirmar o mudar la imagen del biografiado más verosímil que la suya. Y esta adquisición influirá en la visión global del lector, porque cada libro escrito es una actualización de la visión del autor y cada lectura una revisión actualizada de la cultura del lector concreto. Acaso esta continua confrontación de sus conocimientos explique la pasión del lector por su actividad, que suele concebirse erróneamente como pasiva, cuando leer no es pura recepción inerte sino activa incorporación relacionadora: no hay escritura ni lectura inocentes. No se leen biografías por mera curiosidad. Conocer la aventura vital de otra persona es, cuando menos, ampliar la propia.

Los últimos años de Manuel de Falla de Jorge de Persia es una contribución biográfica parcial que propone la imagen del músico en su exilio argentino. Todavía está por escribir la biografía total de Falla que superando la etapa de hagiografía reverente y convencional desentrañe y clarifique su peripecia humana y creadora, otorgando a su vida la congruencia que la muerte suele conceder a las personas. Porque Falla resulta aún un conglomerado de imágenes inconexas y fragmentarias que perfilan distintos personajes a veces contradictorios, en algún caso irreductibles, y en la mayoría, necesitados de una configuración convincente que patentice la figura compleja del mayor músico español contemporáneo. Y esto, pese a lo exiguo de su obra, de la que parte se ha perdido como casi todas sus zarzuelas primerizas; y otra parte permanece inédita, el caso de su música incidental para espectáculos teatrales. Aunque su puesto descollante pueda ejemplarizarse con el misterio concentrado en sólo 33 compases del «Círculo Mágico» en la versión revisada para pequeño conjunto del *Amor Brujo*.

Está el Falla modesto y cortés, atento a sus amigos a los cuales recomienda para trabajos, homenajes o ayudas económicas; conversador ameno —«el gran hablador»— que además mantenía una profusa correspondencia donde destacan sus postales con fotos llenas de una expresiva escritura: una de ellas indujo a Debussy a componer *Las puertas del vino*, un preludio para piano.

Y el Falla católico practicante protegido por dispensas eclesiásticas especiales, de habitación esquemáticamente monacal —apenas cama austera y mesa con papeles— que en sus últimos años consumía agua de colonia por litros.

O el Falla sujeto de operaciones y enfermedades anuales, hipocondríaco agudo que se lavaba las manos después de saludar a sus visitas; aterrado por las corrientes de aire en invierno y verano para sofocación de los que lo rodeaban; midiendo su temperatura a cada rato en busca de décimas de fiebre, mientras ingería diferentes y simultáneos medicamentos que por la nota de Jorge de Persia (p. 193) eran fundamentalmente vitaminas, reconstituyentes y antipiréticos.

* *Jorge de Persia:* Los últimos años de Manuel de Falla. *Sociedad General de Autores de España, 1989.*

El Falla de continuas estrecheces económicas, «le petit espagnol tout noir» de la descripción de Dukas a Debussy, malviviendo en París, economizando en Granada, pidiendo dinero prestado y devolviéndolo escrupulosamente en Argentina que, no obstante, se negaba a autorizar ejecuciones y representaciones de sus obras cuando no tenía suficientes garantías de un alto nivel artístico. Y finalmente pero no el último pues no se trata de agotar los perfiles, el Falla que buscó la *Atlántida* entre melodías e imágenes durante más de veinte años sin lograr o querer terminarla y el que compuso en poquísimo tiempo y para un concurso de la Academia de San Fernando su ópera *La vida breve* que terminó minutos antes de cerrarse el plazo de admisión de originales, es decir, el Falla del trabajo cotidiano y empecinado y el Falla de la expresión repentina y destellante.

El libro de Jorge de Persia acerca datos, propone pistas, plantea situaciones que configuran un Falla extremadamente lúcido y animoso hasta el final. Abarca desde la llegada del músico a Buenos Aires el 18 de octubre de 1939 con variadas referencias a sus últimos años en España, especialmente durante la guerra civil y a través de 35 prolijos capítulos refiere las postrimerías de Falla, en algunos momentos hasta detallando su cotidianidad. La parte más importante es el pormenorizado recuento de sus actividades artísticas, generalmente destinadas a procurarse la subsistencia sin concesiones artísticas: conciertos radiales, varios homenajes, algunas representaciones de sus obras en el Colón de Buenos Aires, llenas de correcciones perfeccionistas que deberán tener en cuenta musicólogos e intérpretes futuros de Falla.

Es un lugar común considerar el carmen de Granada como la residencia española más apropiada a las características personales de Falla, y en el mismo sentido se cita el chalé que ocupó en Alta Gracia después de salir de Buenos Aires a causa de la humedad y el calor, y tras intentar establecerse en Carlos Paz, ruidosa villa turística y luego en la solitaria Villa del Lago, junto al pantano de San Roque en las sierras de la Córdoba argentina.

Extensa merced de tierras al encomendero Alonso Nieto de Herrera, quien las donó a la Compañía de Jesús al profesar, Alta Gracia fue construida por los jesuitas como estancia —establecimiento de explotación agropecuaria intensiva— destinada al abastecimiento del complejo educativo de la Orden en la ciudad de Córdoba: su universidad para dirigentes, la poesía y el teatro socialmente reconocidos y luego la introducción de la imprenta eran la parte de la actividad de la Compañía especializada en influir sobre la sociedad colonial. Mientras, en las reducciones del Paraguay, los jesuitas, para quienes el orden era una cuestión de organización y la piedad el resultado de una economía racional, ensayaban su más ambicioso proyecto: un Estado socialista teocrático fundado en la urbanización de los indígenas. De las primitivas edificaciones de la estancia de Alta Gracia restan la iglesia de estilo barroco jesuítico americano, construida de piedra, ladrillo y cal entre 1643 y 1762: y la casa donde se alojaban los sacerdotes, amplia, ventilada y sólida que años después de la expulsión de los jesuitas fue adquirida por el ex virrey Liniers, fusilado al principio de la revolución emancipadora de 1810. Sus ventanas dan al Tajamar, estanque donde se acopiaba el agua potable y de regadío para la estancia y que junto con la iglesia y la casa de los padres enmarcan la actual plaza principal de la ciudad. Considerada como un lugar particularmente saludable y pintoresco desde principios de siglo, la construcción del señorial Hotel Sierras hizo a Alta Gracia precursora del turismo de calidad y pobló sus colinas de mansiones, chalés y casas de variados tamaños con un aire común: cierto elitismo provinciano que aún conserva.

El libro de Jorge de Persia cita una descripción del chalé donde vivió Falla, *Los espinillos*, acaso por la cantidad de estos árboles americanos de la especie de las mimosáceas como las acacias que abundan en su jardín, extraída de la biografía de Jaime Pahissa sobre don Manuel y da cuenta también de los afanes y arreglos de adecuación que hizo ejecutar el músico al ocuparla. Es un capítulo revelador de la minuciosidad cotidiana de Falla. El libro está lleno de imágenes todavía contradictorias, como ya se dijo, del creador de la *Atlántida*. No es la menor su arisca relación con los representantes del gobierno franquista que intentaban captar y comprometer al músico, temeroso por su hermano Germán, el arquitecto, que había quedado en España. Paradigmática es la respuesta de Falla al ministro Ibáñez Martín tras serle otorgada una pensión vitalicia de veinticinco mil pesetas anuales, una fortuna en la posguerra española, si regresaba: «...créome en el deber de rogarle que aplace el cumplimiento de tan generoso auxilio acordado para mi regreso a España, no sólo hasta entonces, sino hasta el momento, que espero en Dios se aleje, en que por falta de salud pudiera volver a interrumpir el ejercicio de mi profesión y a faltarme, como fatal consecuencia, los medios de vida que ella me proporciona». No es nada fácil comprar a un viejo maestro, aunque esté asustado.

También revelador es un fragmento de carta a Hernández Suárez, directivo de la Compañía Hispano-Argentina de Electricidad, CHADE, que presidía un notorio político exiliado, don Francisco Cambó, protector de Falla: «Aunque nada sé por él mismo (ya sabe usted su delicada discreción) me he enterado por amigos comunes de los malos momentos que está pasando. Son cinco de familia y el problema económico es de muy difícil solución. Ya he hablado aquí con don Francisco sobre esto... ¿No se podría organizar un festival para la temporada del Colón en la Rural, dirigido por Pahissa e incluyendo en el programa su poema *Canigó*, texto de Verdaguer (solos, coro y orquesta) que fue representado al aire libre precisamente, en Barcelona?» No sólo ayudar económicamente a Pahissa, sino también dar a conocer su obra para abrirle un camino de solución a su economía. Y con qué candoroso retintín la alusión a Cambó para apoyar su petición. Un modelo.

Libro lleno de perlas de este tipo, para leer calmosa, minuciosamente como es su mesurado tono e ir percibiendo la rica y neurótica personalidad de Falla, en espera de la biografía total. Y que además, plantea entre líneas otro de los requisitos necesarios para explicar al hombre creador: desplegar también la figura de su hermana. Si los románticos franceses acuñaron el axioma de que detrás de todo gran hombre hay una gran mujer, conviene quitarle ya su connotación de escandaloso amor pasional. El músico de Granada y Alta Gracia es inexplicable sin la abnegación práctica y fraternal de María del Carmen Falla.

José Alberto Santiago



Una historia metafísica de amor *

Todo libro de Clarice Lispector es la descripción de un estado de conciencia, de un momento de vida. Y esta pulsación contenida y mantenida sólo se vuelve comprensible cuando se pueden seguir paso a paso sus distintos momentos anímicos, los diferentes estadios de su conocimiento, de su aproximación al sí misma que ella es, a eso que palpita detrás del pensamiento. En este sentido *Aprendizaje o el libro de los placeres* es una iniciación y una continuidad. Iniciación, porque siempre que Clarice comienza un libro pone en juego su integridad psicológica. Iniciación, porque la escritora brasileña parte de la ausencia del vacío, de la náusea que brota como encuentro del ser con la marea de la nada. Iniciación, porque su personaje, Lori-Lorelay, intenta incorporarse de ese no-ser que aún está vivo a la vida plena de un contacto amoroso. Si en *La pasión según G. H.*, el libro que precede al que comento, se describía el descenso a los últimos recintos del ser —un ser representado por una cucaracha primero y después por sus interiores de pasta blancuzca con los que posteriormente se funde la protagonista en un acto de comunión diabólica— en *Aprendizaje* el recorrido es inverso y la protagonista de la obra intenta volver al mundo humano del que se desprendió por una necesidad de total sinceridad. La historia de este viaje de regreso —cuyo escalofriante

* *Clarice Lispector:* Aprendizaje o el libro de los placeres. *Ediciones Siruela; Madrid 1989.*

esfuerzo sólo es comparable a la energía salvaje que lo anima— es justamente la temática del libro.

No debería sorprender por lo tanto la coma con la que se inicia la obra o los dos puntos con los que concluye. El lector es consciente desde un principio que sólo se le mostrará una parte de ese monólogo-diálogo entre el yo de Lori y el yo de Ulises, el otro protagonista del encuentro amoroso, y sólo se le mostrará esta parte porque el resto es inconmensurable, el resto es la propia vida, y un libro sólo puede relatar uno de sus capítulos, una de las etapas de ese transcurso real.

Sin embargo el lector-voyeur que se asome a esa vida en continua sucesión, a sus más íntimos recovecos, se hallará incialmente sorprendido por la aparente normalidad de la escena. La protagonista que habla está dotada de una actividad doméstica y cotidiana: «... había vuelto de hacer la compra...», «...había hecho varias llamadas de teléfono...», «...fue al guardarropa a elegir qué vestido se pondría...» Una actividad casi enfermiza que no consigue distraerle del verdadero problema que realmente le preocupa: «Él había dicho una vez que quería que ella, cuando le preguntaran su nombre, no respondiera "Lori", sino que pudiese responder "mi nombre es yo", pues tu nombre, había dicho él, es un yo». Y es esta tentativa en apariencia fútil la que provocará un dolor agudo en el personaje, un dolor que sube desde la entraña misma del útero e irradia por todo su cuerpo. Lori no es todavía un «yo», un ser humano individual, es vida pura que se desliza, es una pulsación que late: «Se imaginaba que era una mujer azul porque el crepúsculo más tarde tal vez fuese azul». Ser «yo» supone la suma de la sensación y del órgano en que ella se asienta, de los pulmones y del aire que continuamente ellos inspiran y espiran. Para quien regresa de un baño en las aguas estancadas y mudas de la nada tener un cuerpo es terrible, porque tener cuerpo es tener límites, es someterse a una jerarquía de nervios y de vísceras, es aceptar la muerte.

La descripción de las distintas fases de esta iniciación a la vida humana recuerda un tratado ascético. Lori debe acostumbrarse a la sucesión del tiempo humano, al transcurso de los segundos, minutos y horas, a la llegada del crepúsculo y de la noche, a la sed y al hambre, al frío y al calor en la piel, a la humanidad que en definitiva «era para ella como una muerte eterna que no tenía sin embargo el alivio final de morir». Debe desprenderse de esa nada tan parecida a Dios «para construirse poco a poco una vida», porque «la más apremiante necesidad de un ser humano era convertirse en un ser humano». Este es el reto y la aventura de Lori, ser humano que se ve condenado a serlo, obligado a reinventar uno a uno los gestos que diferencian un ser vivo de una piedra, un animal de un vegetal, una mujer de «un mono que gruñe».

Para este ascenso al último estadio de la evolución se necesita una energía feroz, una vitalidad salvaje que Clarice representa con la figura de un caballo, un caballo negro que bufa y no tiene miedo, un caballo sin riendas que araña impaciente la tierra. La escritora brasileña no trabaja con elementos simbólicos, trabaja con sensaciones puras, con impulsos que le permiten conectar directamente con los seres que habitan el mundo, con las esferas siderales, con el cosmos y con la ausencia y el vacío de ese mismo cosmos.

Así pues, con enorme sufrimiento, Lori consigue primero entender, porque «no entender era tan vasto que sobrepasaba cualquier entender —entender era siempre limitado—. Pero no entender no tenía fronteras y llevaba al infinito, al Dios». Después logra desprenderse de la nada-dios cuyos últimos encuentros se producen en el contacto de su cuerpo con el mar de Copacabana: «¿Qué hacía como ejercicio profundo de ser una persona? Se bañaba en el mar de mañana... Iba a las cinco de la mañana porque era la hora de la gran soledad del mar. ¿Cómo explicar que el mar era su cuna materna pero que el olor era todo masculino? Tal vez se tratase de la fusión perfecta». Simultáneamente recupera uno a uno sus recuerdos, los necesarios para ser mujer, y reinventa la alegría, pero no la alegría de la sensación como una brisa salvaje de primavera, sino la alegría pacífica y relajada de la mujer que acaba de dormir con un hombre.

El otro protagonista, Ulises, un profesor de filosofía, representa curiosamente el papel de Penélope y aguarda paciente el regreso de esa mujer que emprendió un largo viaje para ser mujer y poder encontrarse con él. Él es también quien establece los límites de lo humano, quien da un contenido sensato a las sensaciones y los sentimientos desintegradores de Lori, esa Lorelay germánica que cantara Heine, porque en definitiva *Aprendizaje* es una historia de amor impregnada con todo el heroísmo y la grandeza de las leyendas románticas y de las epopeyas clásicas. Los nombres de los protagonistas no han sido elegidos al azar como tampoco se ha dejado al azar la dolorosa y apasionada sucesión de los momentos psicológicos que constituyen la obra, una obra que describe finalmente el encuentro habitual y mágico de dos seres humanos: «Él era un hombre,

ella una mujer, y milagro más extraordinario que ése sólo se comparaba a la estrella fugaz que atraviesa casi imaginariamente el cielo negro y deja como rastro el ardiente espanto de un universo vivo. Era un hombre y era una mujer».

Antonio Maura

¿El fin de Norteamérica?*

Sabida es la desconfianza con que los historiadores suelen acoger las grandes panorámicas trazadas por las ágiles plumas de pensadores o publicistas, a menudo de innegable calidad. En el período de entreguerras la crepuscular reconstrucción de la cultura europea debida a Spengler atrajo la crítica,a las veces, inmisericorde, de los profesionales de Clío. En la última posguerra sería el ingente fresco toymbiano el que provocara las reservas y el rechazo de algunos de los principales historiadores del momento, como, v. gr., Fernand Braudel.

Contra lo que pudiera creerse no siempre el monroísmo y un estrecho espíritu corporativista han inspirado tal repudio. Sin dejar de reconocer lo que de positivo y estimulante hay en estos grandes cuadros de la evolución de la humanidad, los historiadores han puesto en guardia sobre los excesos de fantasía y unilateralidad a que dichas visiones son tan proclives.

Bien es cierto, empero, que en la ocasión presente el tema no es desmesurado ni el autor un intruso o *parvenu*. Discípulo de uno de los más importantes polemólogos del siglo XX, el británico Sir Basil Liddle Hart, llegaba al campo de la historia militar desde el servicio de las armas, el oxiense Paul Kennedy aspira a desentrañar en su extensa obra las causas del esplendor y declive de las naciones que desde el orto de la moderniad hasta fines del segundo milenio han ejercido, sucesivamente, el liderazgo mundial. El bagaje de documentación y lectura sobre el que se construye su tesis es muy considerable, pero no abrumador e incluso, en ciertos extremos, insuficiente. No hay, así, por ejemplo, en su armadura bibliográfica ningún título castellano y el solo autor español mencionado, Vicens Vives, aparece a través de una traducción extranjera. A mayor abundamiento, tampoco los títulos franceses alcanzan una mención siquiera discreta, como ocurre igualmente con los germanos. Y su visión de la China de los Ming o del imperio otomano apenas si sobrepasa el nivel de un buen manual de bachillerato... de antaño.

La bibliografía anglosajona se enseñorea, pues, de los ocho amplios capítulos que vertebran la obra, pese, insistiremos, a que dos de sus cinco goznes fundamentales, si no por el tratamiento otorgado, sí por el análisis, se enquician uno en la España imperial y otro en la Francia del «Rey Sol». Por lo demás, debe convenirse en que la tesis revelada en la obra —como la capacidad económica de los diferentes imperios se descubrirá el talón de Aquiles más destacado de su fuerza militar— no resultará desorbitadamente ambiciosa ni compleja, aunque lo sea, y ¡hasta qué punto!, el intento de demostrarlo empíricamente, tarea en la que Kennedy incurre a veces en la farragosidad y en elementalidad, por el empeño, un tanto infantil, de acumular datos e información, con olor a rancio en muchas ocasiones.

A través de las experiencias de la dinastía de los Habsburgo, de la Francia luiscatorciana y napoleónica, de la In-

* *Kennedy, P.,* Auge y caída de las grandes potencias, *Plaza y Janés. Barcelona 1989. 812 pp.*

glaterra victoriana y eduardiana y de los Estados Unidos investidos en su papel de guía indiscutible de Occidente al término de la Segunda Guerra Mundial, así como de capítulos más reducidos de la historia protagonizados por Japón o Rusia, este profesor inglés, especialista en la historia marítima —*The Rise and Fall of British Naval Mastery* (1976)—, quintaesencia el juego del poder a escala mundial así como la implantación de los diferentes órdenes internacionales registrados en los anales de la historia. El diagrama es siempre igual. Alcanzado el *leadership* por un país, el equilibrio de sus fuerzas cambiará. Al ampliarse sus dominios e intereses, flotas y ejércitos drenan hacia sí toda suerte de energías en un proceso elefantiásico. Tarde o temprano se producirá el infarto económico. Su base material no podrá ensancharse al mismo ritmo que su expansión política y militar o, lo que es lo mismo, al de las exigencias derivadas de su supremacía.

Sin demasiadas reservas puede aceptarse el núcleo central del argumento. Empleo, el enfoque de la hegemonía y decadencia de los grandes Estados se descubre como excesivamente economicista. Otros muchos factores, varios de ellos de índole espiritual, inciden en los *corsi y ricorsi* de la Historia. Aunque Paul Kennedy no los desdeña y hace justicia a su relevante papel en múltiples páginas de su obra, ésta no les presta, sin embargo, la atención requerida, incluso en el mismo plano militar de su preferencia. Un notable ejemplo de lo expuesto se halla en su caracterización esencial de la *Peninsular War*. No se encuentra en ella ni la menor alusión al espíritu de independencia, al sentimiento de una dignidad colectiva individual atropellada por las bayonetas, talante que inspiraría grandemente la epopeya española de 1808: «Además, la ofensiva de Napoleón en España a finales de 1808 no había «decidido» aquella campaña como él se imaginaba. Al dispersar a las tropas formales españolas, no había advertido que incitaba al pueblo a recurrir a la guerra de guerrillas, que era mucho más difícil de sofocar y que multiplicaba los problemas logísticos de las fuerzas francesas. Dado que la población local se había negado a proporcionar comestibles, el ejército francés dependía críticamente de sus propias y precarias líneas de abastecimiento. Además, al hacer de España un campo de batalla, y hacer lo propio de Portugal, Napoleón había elegido sin proponérselo una de las pocas zonas en que los todavía cautelosos ingleses podían ser inducidos a comprometerse, al principio a modo de tanteo, pero después con creciente confianza, al ver cómo explotaba Wellington las simpatías locales, la geografía de la península, el dominio del mar y —no menos importante— sus cada vez más numerosos regimientos profesionales, para frenar y debilitar el clan francés. Las 25.000 bajas sufridas por el ejército de Massena en su inútil marcha contra Lisboa, en 1810-1811, fueron unas de las primeras señales de que la «úlcera española» no podía ser desbridada, ni siquiera cuando 300.000 soldados franceses habían sido enviados al sur de los Pirineos» (pág. 181).

Más de la mitad de la obra está consagrada a la evolución del último medio siglo en el que la influencia estadounidense ha sido predominante. El pasado inmediato de Norteamérica movió a Kennedy a escribir su obra, cuyas conclusiones han levantado en USA la controversia intelectual de mayor audiencia del último trienio. El autor británico aspira a demostrar en su estudio cómo el gran país ha seguido en su ascenso y auge idéntica geografía histórica que los precedentes imperios hasta encontrarse en la actualidad en el comienzo del fin de su liderazgo mundial, ejercido solitariamente sobre gran parte del planeta. En tal extremo y no obstante las enconadas réplicas que ha recibido en la prensa y publicística estadounidense, Kennedy, que no posterga casi nunca el matiz, se muestra muy ponderado. Al igual que no pocos escritores y políticos del presente, el autor piensa que la etapa del condominio mundial ejercido por las dos superpotencias va a dar vado muy pronto a un nuevo orden internacional en el que China, la Comunidad Europea e incluso la India se conviertan en sus polos configuradores. Hodierno no existen ya centros de poder decisorios a la manera del Londres decimonónico o del Nueva York de la década de los cincuenta. Muy probablemente, según la exégesis kennediana, Norteamérica generará las energías necesarias para adaptarse a una nueva coyuntura en la que seguirá siendo una gran potencia, si bien escoltada y acompañada por varias más.

El gran reto a que se enfrentan los Estados Unidos sería así no su decadencia sino su adaptación a un mundo interdependiente. Algunos de los refutadores de la obra *Auge y caída de las grandes potencias* subrayan con indisimulable chauvinismo cómo «el genio de la raza» encontrará caminos para preservar la creatividad y el dinamismo de sus períodos cenitales. Su incesante renovación política y económico-social determinará, según esos mismos impugnadores de Paul Kennedy, que durante mucho tiempo los Estados Unidos, «nación mundial», se sigan bañando en las fuentes de Juvencia...

Pero si el autor no traspasa el umbral del futuro tampoco lo hará su comentarista español. Hace más de dos si-

glos Rousseau, con acento prerromántico, se preguntaba ante la ruina y el ocaso de Esparta y de Roma «¿Qué estado puede durar por siempre?». En nuestros días un espíritu especialmente lúcido y apasionado por todo lo estadounidense, Raymond Aron, dedicaría las páginas finales de sus memorias, redactadas muy poco antes de fallecer, a discurrir sobre la trayectoria próxima del país que había soportado el peso de la púrpura en una fase crucial y decisiva para el destino de la libertad en el mundo. Su diagnóstico era aún más pesimista que el de Paul Kennedy.

Jose Manuel Cuenca Toribio

Todos los juegos el juego*

«¿Es posible pensar el fragmento, la parte, la esquirla, sin pensarlos desde el Todo? ¿Es posible pensar el ser, el individuo, la parte sin diluirlos en el Ser, en el Estado, en la totalidad?».

* *Manuel Benavides,* El juego del mundo, *editorial C.E.C.A., Caja de Guipúzcoa 1989. Premio Literario Ciudad de Irún de Ensayo 1988.*

¿Cuál es la actividad que no pertenece al mundo aún estando en él, que es acción sin ser trabajo, pensamiento que no diluye, espacio absoluto dentro de un espacio relativo, tiempo fuera del tiempo y que revierte a los hombres, al espacio-tiempo en forma de mundo en pequeño?».

Con Manuel Benavides vamos a cuestionarnos el juego, los juegos, el mundo, los mundos posibles; y con él vamos a respondernos ya desde el primer capítulo de este libro, donde deja planteados los interrogantes fundamentales alrededor de los que desplegará su pensamiento.

La historia de la razón, es en buena medida, la de su incapacidad para pensar el ser sin referirlo al Ser, la parte sin engullirla en el Todo, el individuo sin que el Estado lo fagocite. Pero si el individuo no es pensable, tampoco puede expresarse y, para las ciencias humanas —el psicoanálisis, la lingüística, la antropología cultural—, su discurso es el discurso del otro, sea el padre, el lenguaje, la clase o el Estado. Impensable para la razón, inefable para el discurso, nefando para un pensamiento que lo aprehende vinculado al egoísmo de la sociedad de mercado, el individuo no se resigna. Y Benavides, tampoco. Convicto del peligro y desamparo que le acechan desde cualquier forma de pensamiento, ideología o praxis generalizadores, el autor busca intersticios desde los que colarse y poder expresarse sin diluirse, y lo hace a través de cuestionamientos: «¿Es que existe algún intersticio en el que el ser no se diluya bajo la abstracción del concepto, ni la acción se vea sometida a la tiranía de la necesidad?» Benavides recorre la filosofía, la ética y la estética desde Platón, pasando inevitablemente por Huizinga y Caillois, Octavio Paz y otros, hasta Ortega, Marcuse y Baudrillard, para buscar en el juego el reflejo de la relación hombre-mundo hecha sanción.

El juego —el arte, la ética, la cultura— es negación de la muerte, poder eufemizante, operador metafórico. El juego remeda a la vida, y la vida remeda al juego. «Vivimos —afirma Buytendijk— con la fortuna, con el azar, con un dios o un demonio, en todo caso con una potencia imprevisible, de suerte que el juego trae consigo la sorpresa de una aventura». A esta figura del juego se corresponde la del *mundo*, como azaroso producto de la conjunción de los átomos, infernal máquina contra la que el pensamiento se revuelve reclamando una cuna acogedora —como la que le prodigó el platonismo—, o que acepta con la sonrisa del epicúreo o la dureza de los *esprits forts*.

Desde el juego del mundo se entiende el juego humano como lo sin fundamento, sin valor, irresponsable, inocente. Y este mundo inocente le devuelve al mundo su propia

imagen aligerada, gratuita, sonriente. El mundo se hace en el juego objeto de felicidad.

Benavides dedica el segundo y tercer capítulos a demostrar cómo el pensamiento humano se ha debatido entre la aceptación del monstruo indiferente que es el mundo sin jugador y su cancelación por otro mundo hechura del espíritu. Entre uno y otro extremos se nos revelan distintas formas de pensamiento que pretendieron sojuzgarlo despedazándolo en jerarquías o extraviándolo en un palacio de espejos. Desde el «Picatrix» medieval, a través de Pomponazzi, Ficino, Spinoza, Galileo, Bayle, Descartes, Kant y Nietzsche, hasta los «juegos del lenguaje» de Wittgenstein, la filosofía, bajo cualquiera de sus tendencias, no ha hecho sino lo que hace el juego, ya que una y otro, confluyen, son la misma cosa.

De la búsqueda sistemática del qué y el cómo del mundo, del juego y del espíritu, el autor pasa vertiginosamente al juego de los dioses y al de los hombres; se demora en la posición vitalista y agonista del pensamiento orteguiano, y arriba, finalmente, a Huizinga y Caillois, cuyas tesis completa y profundiza, no sin antes criticar, a través de Adorno, a todos los anteriores. Todo ello en los dos últimos capítulos —a mi entender, los más originales.

Benavides rastrea los antecedentes que han dado origen al tan especial libro de Huizinga, *Homo Ludens*, al mismo tiempo que recoge las propuestas que sobre el tema aportan los pensadores y teóricos posteriores, trazando así un vasto e interesante panorama del sentido lúdico del hombre desde la antigüedad clásica hasta los últimos cuarenta años. Si algo quisiera objetarse al excelente trabajo que conforma el presente libro, *El juego del mundo*, además del confuso sistema de citas y de la ausencia de notas y de bibliografía, sería su excesiva extensión —casi quinientas páginas—, algo que se remediaría disminuyendo citas y eliminando repeticiones.

Partiendo del punto señalado con precisión por Simmel, por donde la cultura puede desangrarse, porque la cultura nos ofrece siempre nuevos dones, pero cada vez más el individuo queda excluido de ellos, llega a la constatación paradójica de que la aparente interiorización que la cultura nos promete lleva siempre aparejada una suerte de autoenajenación. La cultura objetivada se pone enfrente —si no contra el individuo—. En esto consiste *la tragedia de la cultura*. «La cultura contemporánea desgarrada, objetivada, inerme —como ha mostrado Gadamer para los productos del arte—, se ofrece, así, a todas las manipulaciones e instrumentalizaciones. La brecha, la herida por la que la cultura puede desangrarse en irracionalismo está inscrita en sus mismos productos: como hostilidad para el individuo que ya no puede leer su propia universalidad en ella, debido a la transformación de los productos culturales en valores de cambio en la sociedad mercantilizada».

Como han demostrado Reich y Fromm, el individuo liberal se ha visto degradado por dos formas de racionalidad divergentes: el capitalismo monopolista y el fascismo. El individuo buscó formas culturales que satisficieran sus aspiraciones masoquistas, por la sumisión a un caudillo, adquirió seguridad uniéndose a millones, pero, rota la autoridad individual del padre o caudillo, ésta se transforma en colectiva: en negación del individuo autónomo. La cultura, en cambio, no puede ni debe ser sino la manifestación en la particularidad de la universalidad, de la esencia libre del hombre. Ocurre que esa particularidad ha sufrido la denominación abstracta del concepto, propia de la razón tecnológica, instrumental y dominadora. Y por otro lado, la particularidad también sufre las embestidas de la racionalidad social, cuyo reverso es el misticismo irracional del fascismo, del totalitarismo y del capitalismo.

La inercia del Estado monopolista repercute en la vida privada en forma de fatalidad anónima, cuyo resultado es el «individuo disminuido» de Robert Musil, con su pequeño egoísmo ciego, nacido de la sociedad de mercado, en contraste con su actuación determinada por los instintos de masa, individuo que ya ni siquiera consume bienes, sino signos, en palabras de Baudrillard, y cuya exterioridad es su interioridad, cuyo yo es un Ello, según Adorno. Individuo que, ante el acoso difuso y anónimo, huye hacia la degeneración de la particularidad: *la privacidad*.

Así como las cosas han sido reducidas a conceptos —al desdeñar la mímesis—, el individuo se ha vaciado de contenido bajo la categoría de *ciudadano* vampirizado por la Razón Suprema: el Estado. La tiranía del concepto sobre lo particular es el doble de la tiranía del hombre sobre la naturaleza.

El Orden no ignora que se asienta sobre un estatuto lingüístico arreglado *ad hoc*, y por ello, se duplica de un supuesto orden trascendente que puede ser el decorado cultural, cuando ya no puede recurrir al místico-religioso. Sabe que un desarreglo verbal es también metafísico. La obra literaria de creación es un disolvente de los prestigios de los lenguajes establecidos, socava los órdenes que nos dominan. La poesía es un instrumento priviliegiado del de-

sarreglo, es una amenaza; sus procedimientos —la metáfora y la metonimia— son procedimientos revolucionarios. Con una sensibilidad aguda y segura, no tan frecuente en los investigadores de la filosofía, Benavides instaura la creación artística y poética como auténtica celebración del ser, como operadora de la variedad y la vivacidad, como elemento de la fiesta misma: detumescencia del orden, negación temporal de la ley del trabajo, máscara que desmiente la jerarquía y las clases; en una palabra, la creación artística es *posibilidad*, o lo que es lo mismo, *libertad*.

Siguiendo a Walter Benjamin y a Ortega, el autor hace un audaz e irreverente planteamiento: descubrir que los museos tienen siempre algo de casa de los horrores, y una sala de conciertos, algo de cámara de tortura. Y esto, porque la pasividad contemplativa produce cierto envaramiento del espíritu. Porque la cultura no debiera ser contemplación sino producción, y una auténtica política cultural no debiera tender tanto a ofrecer objetos de contemplación como a proveer de medios de creación: academias, escuelas, talleres; debiera lograr que las personas no sólo admiren cuadros, músicas o estatuas, sino que pinten y esculpan, que compongan música y canten, y que no sólo lean, sino que escriban. Lo decisivo en una política cultural —y lo menos frecuente, agregamos nosotros— es que todo el mundo tenga acceso al momento de la producción o de la creación artística y que experimente lo que los grandes creadores conocen y que tiene un nombre concreto: *felicidad*.

Pero el Estado resuelve el problema de la manera más fácil, fraudulenta y rentable para él: mezclando pasado y artificio; desposeyendo a la cultura de su carácter crítico y revulsivo, y reduciéndola a puro *ornato*.

Benavides concluye el interesante capítulo sobre el juego y la cultura afirmando: «Vivimos el tiempo del agotamiento de las promesas y posibilidades de un modelo de sociedad y de un modelo de economía. Conocemos y sufrimos la *pars destruens* de un proceso fáustico de dominio y explotación de la naturaleza, agotamiento de recursos, refinamiento de las formas de esclavitud. Y, ante todo: la sociedad de consumo, la sociedad de los objetos, los artefactos, en una palabra, la sociedad del tener, comienza a saber, de forma generalizada, que la felicidad tiene poco que ver con el bienestar, el confort y el afán compulsivo de posesión de cosas. La felicidad tiene que ver con el ser, y el ser es gracia, exuberancia, libertad».

«Sólo en la medida en que la cultura se constituya en el *topos* del reconocimiento del individuo como ser libre y creador podrá constituirse en el motor de un cambio que quiera ser, en lugar de fatalidad histórica, voluntad política».

Myrta Sessarego

Pérez de Ayala, narrador modernista *

Diez años antes de que en Teófilo Pajares —personaje central de la tragicomedia narrativa *Troteras y danzaderas*—, Pérez de Ayala acumulase, con ademán irónico, los tópicos modernistas, el gran novelista asturiano profesaba en el modernismo español. Hasta la fecha sabíamos del modernismo simbolista —sedimentado en la ética estética krausista— de *La paz del sendero*, conjunto poemático

* *Ramón Pérez de Ayala*, Trece dioses (Fragmentos de las memorias de Florencio Flórez), *[ed. G. Scanlon]. Madrid, Alianza Editorial, 1989, 123 pp.*

publicado en 1904, al tiempo que fenecía la aventura cultural de *Helios*, en la que Pérez de Ayala compartió responsabilidades con los Machado y Juan Ramón Jiménez. También conocíamos algunas tentativas narrativas que culminaron en 1905 con la publicación de la «nouvelle», *El último vástago*. Incluso podíamos rastrear el ambiente decadentista y el poso modernista en cuentos tales como *Viudo. Fragmentos de las memorias de Florencio Flórez* (1904). No obstante, y pese a las noticias de Pérez Ferrero (biógrafo excelente de Pérez de Ayala), la novela corta *Trece dioses (fragmentos de las memorias de Florencio Flórez)*, publicada como folletín en *El Progreso de Asturias* (1902) se resistía a aparecer. La profesora Geraldine M. Scanlon acaba de editarla con esmero y rigor en la prestigiosa colección «Alianza Tres».

Trece dioses no sólo nos ofrece la oportunidad de penetrar en las raíces de la novelística de Pérez de Ayala (una novelística que, siendo paralela a la de Unamuno, Azorín y Valle, conduce de Valera y Alas a Torrente Ballester y Martín Santos), sino que, como obra de suficiencia estética intrínseca, es una contribución de enorme interés e importancia a la narrativa modernista, cuyo paradigma y obra maestra son las *Sonatas* de Valle Inclán.

Pérez de Ayala era para 1902 consciente del poder regenerador de la belleza —al modo baudelereano, ve, gusta, oye y palpa la belleza, según poetiza en *La paz del sendero*— y, en concordancia con su formación universitaria krausista, sabía que es la belleza la plenitud de la realización de los seres. Pérez de Ayala era un modernista de *Helios:* aquel grupo que entendía la tarea del escritor como una contribución a la mejora de la sensibilidad colectiva en el marco de una crisis espiritual —el modernismo— que amalgamaba, con carácter sincrético, el simbolismo, el parnasianismo, el neoplatonismo, el pitagorismo, etc.

Por esas mismas fechas la narrativa española está oreada por vientos de renovación. *Amor y pedagogía, Camino de perfección, La voluntad* y *Sonata de otoño* son novelas que rompen con la poética del realismo. Son exposiciones fragmentarias de la propia personalidad del artista que, despreciando las amazacotadas descripciones y los detenidos análisis psicológicos, basa sus procedimientos expresivos en producir sensaciones.

De los caminos que se consolidan en 1902, a Pérez de Ayala le fascina el transitado por Valle. El joven artista asturiano se siente fascinado por la *Sonata de otoño* que venía a confirmar el mundo bosquejado en *Femeninas* y *Epitalamio*. Atraído por la afirmación valleinclaniana de que «la condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y la intensidad», y visiblemente influido por la lectura de la primera *Sonata* que pudo conocer —a Scanlon se le escapa el dato— ya en 1901 en los fragmentos que publicaron *El Imparcial* y *La Correspondencia de España*, Pérez de Ayala construye una narración fragmentaria, en la que Florencio Flórez se revela a través de sus recuerdos, alquimia —Valle Inclán, *dixit*— de las sensaciones que produjeron su visita a Villavalde —el lugar castellano, solar de sus mayores— y la relación con su tía Martiriana y sus tíos, el marqués de Santos y el padre Simeón, cuyas historias embargan las memorias de Florencio, escritor, librepensador y anticlerical, lector de Taine y de Wilde, y con un alma continuamente conmovida por la sugestión directa de «la naturaleza sabia y maternal».

Pérez de Ayala nos traslada a una ambivalente Arcadia feudal. Florencio se siente fascinado por «la paz austera y sepulcral del amplio comedor aromado de tomillo y espliego» de la casa solariega de la tía Martiriana; meditativo ante el lecho secular, evocado como «vegetaciones de oro y sedas que florecían en el fondo oscuro de un verde ideal de suavidades de terciopelo»; en cambio, desprecia, como buen librepensador de pretensiones igualitarias, la humildad servil de los campesinos, o como fiel enamorado, «los gestos dengosos» de la moza casadera Teodomira.

Las memorias de Florencio Flórez recurren a la sugestión para presentar a la tía Martiriana, «de doncellez prolongada y sabia», o a don Simeón, de «labios frescos y tibios como los de una mujer», o a don Eduardo, marqués de Santos, como «noble hidalgo siempre altanero y dominante». Memorias simbolistas que se acogen al sueño, al contraste y a la simetría, confirmando una sorprendente experimentación narrativa que culmina en las «prosas profanas» del relato en segundo grado de don Simeón, en el que lo erótico y lo religioso se confunden al modo de Darío y Valle. El espíritu de la imposible amada de este sacerdote escindido, a la manera de Fermín de Pas, entre el amor terrenal y el deber religioso es sugerido como «la hostia de mi amorosa misa».

Por lo demás, esta novela corta del joven Pérez de Ayala va servida —los botones de muestra son suficientes— en una prosa que, con ciertos resabios librescos, responde a la más exigente poética modernista: léxico entreverado de neologismos y cultismos, sintaxis divergente y estilo preciosista; fundamental, todo, en el enriquecimiento de la

prosa narrativa española de este siglo. *Trece dioses* es un auténtico acontecimiento para el estudio de las letras españolas que rotulamos bajo el marbete de modernismo.

Adolfo Sotelo Vázquez

La añoranza de la colonia *

Creo que es obligado hablar, y hablar bien aunque con alguna reserva, de *Los pecados de Inés de Hinojosa*, aparecida en Bogotá bajo la rúbrica editorial de Plaza y Janés y la firma de Próspero Morales Pradilla, porque es novela que en principio presenta una rara virtud: la de interesar por igual a hispanoamericanos y a españoles, tanto monta, a través del mundo que revela, obligando a unos y a otros a reflexionar sobre los orígenes de la colonización de América por parte de España.

Que el simple lenguaje, por sernos común, aproxima y hermana a las literaturas escritas en español y hace de formidable vehículo de comunicación entre nuestros pueblos, es verdad que no por obvia y repetida debe de ser subestimada. Antes al contrario, estimo que dicha verdad debe de ser proclamada cuantas veces se presente la ocasión. Porque además, gracias al lenguaje utilizado por los escritores latinoamericanos, se produce el saludable fenómeno del feliz reencuentro de muchos españoles con su propia lengua, medio olvidada a veces cuando no desfigurada por toda una serie de galicismos y de anglicismos, que han hecho que el idioma haya ido perdiendo entre nosotros su prístina frescura y el profundo significado para el que fue dispuesto. Resulta curioso y altamente gratificante encontrarse hoy con toda una serie de palabras caídas en desuso, encerradas bajo llave dentro del baúl de los arcaísmos, al no haber sido utilizadas con propiedad entre nosotros y haber sido desterradas de nuestro lenguaje vivo y coloquial, las cuales nos llegan a través de esas literaturas plenas de expresividad y plasticidad. Es realmente emocionante encontrar, por ejemplo, palabras empleadas por Bernal Díaz del Castillo en pleno siglo XVI incorporadas a textos mexicanos actuales, como lo es también toparse con términos usados por Cieza de León y el Inca Garcilaso en muchas páginas contemporáneas de la literatura peruana. Porque en ambos casos, y en muchos más que podrían traerse a colación, los escritores de esos países están utilizando como vivo un idioma que se nos murió o que dejamos morir los españoles, idioma éste que empezamos a recobrar y a reconocer como íntimamente nuestro

Pero no son sólo razones lexicográficas las que hacen de *Los pecados de Inés de Hinojosa* que se nos presente como novela próxima y entrañable. Porque, por si no fuera bastante, a lo largo de sus casi 600 páginas se nos propone la reconstrucción de lo que bien pudo ser la vida de la colonia en el siglo XVI dentro del Nuevo Reino de Granada. Esa propuesta me parece del mayor interés, porque no hay español o hispanoamericano que se precie que no se haya preguntado alguna vez por los orígenes y las formas primarias de la vida social en el principio del asentamiento de las ciudades americanas. Además ese intento de reconstrucción, que nos propone Próspero Morales Pradilla, se nos aparece bastante verosímil en razón de que descansa, se basa y fundamenta en la vida cotidiana de unos personajes típicos y concretos, algunos de los cuales viven como inmersos y en función de la añoranza.

Que yo sepa no se ha destacado lo bastante la importancia capital del sentimiento de añoranza en los exilios que han venido produciéndose en la historia. Y, sin embargo, tales exilios han sido humanamente posibles porque se han

* *Próspero Morales Pradilla:* Los pecados de Inés de Hinojosa, *Plaza & Janés Editores Colombia Ltd., 588 pp.*

venido alimentando de añoranza. El hombre es, desde luego, un ser añorante por naturaleza: añora el tiempo pasado y aún osa afirmar que siempre fue mejor; añora, también, los lugares en que estuvo y las costumbres y hábitos perdidos. Porque, en definitiva, lo que el hombre añora no es sino su propia vida a medida que se le va desvaneciendo. El desarraigo del hombre es metafísicamente imposible. Siempre y en todo caso el ser desarraigado recuerda y añora la vida pasada junto a los lugares en que ésta se desenvolvió. Porque es en ese recuerdo y en esa añoranza en los que encuentra la fuerza que le va a permitir sobrellevar el extrañamiento que le produce la nueva sociedad a la que tiene que integrarse. Hasta tal punto es así que incluso ese recuerdo añorante se mantiene vivo a través de compañías afines y aún de la institucionalización de centros y de clubes dentro de los que, desde la comida al habla, se intenta mantener a todo trance el recuerdo.

El tema de la comida, aunque pueda parecer baladí, es de especial relevancia. Recuerdo que en mis viajes por Hispanoamérica muchos amigos de la diáspora parecían a veces más interesados por si seguía el cocido madrileño de Lhardy que por las últimas noticias de los avatares del franquismo. Y, durante esos viajes, conocí a un exiliado —de ojos azules, acuosos, como añorantes—, Don Miguel por más señas, que preparó una paella en una hermosa playa de Santo Domingo, paella en la que se suplía la falta de algunos ingredientes con su mucho de añoranza. Y, al probarla, comprendí que era la añoranza la que le daba el último punto y el exquisito sabor. Muchas veces me he preguntado por lo que podía haber detrás de algunos platos criollos. Y después de probarlos caía en la cuenta de que lo que estaba detrás de ellos era el inasible humo de la añoranza. El ajiaco y el puchero santafereños o el mondongo —por referirme a tres platos típicamente colombianos— nos retrotraen al momento en que los principios de la colonia alguien quiso cocinar un cocido madrileño, una olla podrida o unos callos, y, después de muchos y diversos intentos, acabó empleando los ingredientes más parecidos de entre los que tenía a mano. Con lo que, añadida la sempiterna añoranza, casi sin darse cuenta procedió a fundar las bases de otra cocina, la criolla, si distinta de la española tan sabrosa como la que trataba de reinventar.

Con todo esto, y sin querer, me he desviado del tema principal, aunque no tanto como pudiera parecer a simple vista. Porque los personajes de *Los pecados de Inés de Hinojosa,* en cuanto españoles de las primeras hornadas, son, por lo general, seres añorantes que tratan por todos los medios de repetir la misma vida que vivían en la metrópoli. Las mismas formas, los mismos prejuicios y represiones les acompañan en sus recién fundadas ciudades. La presencia de la Iglesia y del clero, el peso político de los Cabildos y la omnipotencia de las Reales Audiencias conforman la vida social de las ciudades nacientes. Pero con un ingrediente nuevo que va abriéndose paso poco a poco, gradualmente, y va relajando las encorsetadas y codificadas normas de conducta importadas de España. Me estoy refiriendo a un sentido más abierto y libre de la existencia, relacionado sobre todo con la sexualidad. Ese nuevo ingrediente se origina acaso a resultas de que los españoles recién llegados a esas tierras se las tienen que ver con un clima más caliente, con un paisaje lujurioso y cachondo, con la contemplación continua de la libertad natural de los indios, sin olvidar tampoco en este recuento las tardías aunque puntuales noticias llegadas de la Corte y de Europa donde va progresando una nueva mentalidad de carácter renacentista. Lo cierto es que todo ello confluye e influye decisivamente en el comportamiento de muchos españoles, los cuales van integrándose inconscientemente a las nuevas condiciones de vida impuestas por su nuevo «habitat». Con lo que, casi sin proponérselo, van avanzando en el camino de la conquista de mayores cuotas de libertad, a pesar, claro es, de la represión a que se ven sometidos por el poder entre medieval y teocrático de las instituciones de la Corona.

Es ésta, a mi modo de ver, la lectura más interesante que propone la novela de Próspero Morales Pradilla, y es lástima que no haya acentuado este aspecto un poco más. Como es también lástima que no haya profundizado en las condiciones de explotación de los indios por parte de los encomenderos y no haya tampoco desentrañado el sentimiento de pasividad de aquéllos y la enajenación y ensimismamiento en que viven postrados. La vida de las encomiendas no llega a alcanzar, por defecto, la relevancia a que debía de ser acreedora.

En cualquier caso, y volviendo a esa vida cotidiana social desarrollada en las primeras ciudades, se advierte cómo ha sido rastreada e investigada a través de crónicas, actas y otros escritos de la época, lo que hace que le confiera cierta verosimilitud a la reconstrucción llevada a cabo. La utilización de fuentes para esa reconstrucción planteaba un espinoso e inminente peligro, pues tales fuentes podían haberse ejercido en detrimento de los valores propios del arte de novelar. A mayor gloria de la novela comentada, cabe decir que tal riesgo no se ha cumplido. Por-

que, y debo decirlo en mérito de Próspero Morales Pradilla, *Los pecados de Inés de Hinojosa* es una novela-novela con todas las virtudes, y, si se me apura, con todos los defectos que ello implica, pues, *ex abundantia cordis* como cumple al género, el lector sigue, atento y atrapado, la azarosa vida de los personajes, se siente atraído por ellos y con ellos vive sus peripecias, identificándose y participando en el complicado y a veces sutil entramado de sus relaciones y pensamientos, de sus ambiciones y frustraciones y de sus más recónditos deseos. En este sentido es en el que debemos reclamar para Próspero Morales Pradilla la condición de novelista de gran aliento, que sabe crear personajes de ficción, sabe colocarlos dentro de paisajes habitados y de situaciones límite, y sabe, por último, relacionarlos entre sí y explicar sus más íntimos e inconfesables sentimientos. Y todo ello, por añadidura, dentro de cierta clave de humor y de ironía, que únicamente suele darse en los escritores de raza, a más de una sabia dosificación del tiempo y del ritmo narrativos.

Insisto de todos modos en que el paisaje social de Carora, de Pamplona y de Tunja —acaso también, aunque sea por reflejo, de Nueva Segovia y de Santa Fe—, ciudades todavía enclavadas en el incipiente reino de Nueva Granada, es lo mejor de la materia novelada. Porque se trata de una paisaje social poblado por seres que tratan de repetir desde la añoranza, las más de las veces grotescamente, la vida que llevaron y perdieron en otros ámbitos peninsulares, con la gran contradicción que ello presupone. Lo demás, incluso los propios pecados y ardores de Inés de Hinojosa expuestos con crudeza y quizás en exceso, serían simplemente la anécdota de esta interesante novela.

José María de Quinto



Un bel morir *

De la mano de Álvaro Mutis, Maqroll el Gaviero continúa su peregrinar por los abruptos caminos de la vida. Caminos que tienen su semejanza plástica con el escenario selvático donde se desarrolla parcialmente esta saga y que hace pensar en una pronunciada influencia en el autor por parte de José Eustasio Rivera, novelista colombiano, autor de *La Vorágine.*

Un bel morir es otra de las estaciones del Gaviero en la que espera lo que parece que nunca llegará, pues su destino es la búsqueda de lo imposible, sin precisar si esto es la felicidad o la contemplación ensimismada de la maravilla de la vida. Mutis trae al título la mitad de un verso de Petrarca: *Un bel morir tutta la vita onora* (un buen morir dignifica toda una vida). La muerte puede aparecer aquí como una redención, como un pago justo a lo que ha sido un trasegar angustioso por las enmarañadas corrientes de la vida. El Gaviero no es que salga al paso de la muerte de una forma suicida, sino que orgullosamente se pone a disposición para que sea aquélla quien decida el paso final. Y como no tiene inconveniente en seguir viviendo, Maqroll continúa usufructuando a la vida lo mejor que puede darle. Liberado de la persecución del dinero y de otras ataduras materiales, entretiene su ocio con las lecturas de la vida de San Francisco de Asís en francés; también las cartas del príncipe de Ligne.

Todo sucede en una población a orillas de un río, supuestamente en las selvas peruanas o colombianas, La Plata, cuyas casas están sobre la corriente, siempre a expensas de una riada que acabe con lo que es algo más que una aldea. Posee un puesto militar, una cantina, un atracadero y una fonda o pensión, a donde va a parar Maqroll. El negocio es regentado por una ciega, personaje singular que

* *Álvaro Mutis:* Un bel morir, *Editorial Mondadori, Madrid 1989.*

llena toda la obra de ángel poético. Se establece entre la ciega y el Gaviero una amistad materno-filial, en la que están incluidas peculiaridades como una comprensible alcahuetería; la ciega es la intermediaria de las mujeres de ocasión que pueblan las soledades del Gaviero. La posadera, desde sus tinieblas, ha desarrollado una intuición que le permite «ver» a las personas y las cosas por la voz y los pasos. Las confidencias de la patrona le ponen al corriente de todo lo ocurrido en La Plata, pero no necesita de ellas para aceptar un trabajo en la empresa que puede ser su final.

Como telón de fondo a esta etapa de la contemplativa vida del Gaviero, y mordiendo la realidad física y pura, hay en la región la endémica lucha entre las fuerzas militares y grupos que no se sabe bien si lo son de guerrillas o de contrabandistas. A veces aparecen rotulados con el ambiguo nombre de criminales. Por lo que a Maqroll respecta, se está construyendo una línea férrea en la Cuchilla del Tambo, un paraje de la cordillera hasta ahora accesible sólo a lomos de mula. Y a lomos de mula el Gaviero tiene que transportar un material supuestamente ingenieril para su trazado. El intermediario es un sospechoso individuo que a trancas y barrancas logra meterle en su proyecto.

El material no es más que armas para los grupos que el Ejército persigue y a los que acabará destruyendo. Mientras, la vida se torna fronteriza, pues la precaria paz de La Plata sufre alteraciones al seguir el Ejército minuciosamente las actividades de los alzados en armas; un destacamento se implanta cual fuerza de ocupación en la aldea que parece agonizar al lado del río de aguas amarillentas. Maqroll el Gaviero presiente todo aquello y hasta las consecuencias negativas que le caerán encima; pero fiel a esta etapa de la saga mutisiana, se pone a disposición del destino sin apenas defenderse. El amor que antaño floreció en el espíritu y la carne de Ilona ahora reverdece en Amparo María, mujer de nombre tan sonoro como toda ella, y que ha venido a la vida de Maqroll como prostituta. No es la suya una prostitución de corte profesional, clásico, al que podríamos estar acostumbrados. Amparo María, huérfana desde joven a causa de la violencia caudillista, acude como otras mujeres al poblado donde hombres solitarios y pasajeros la usan a cambio de lo que bien puedan darles. Pero Amparo María da y, ante todo, busca amor, sin condiciones, al primero que esté dispuesto a fijarse en tamaña fragilidad de su ser. Al encontrar a Maqroll se juntan como el agua y la arena, aunque en el frío corazón del Gaviero sólo haya una entrega limitada, la misma que ha proporcionado a Ilona y a Flor Estévez. Ni siquiera el poético embrujo de Amparo María hará de él el hombre sedentario, necesitado de sombra y hogar que a sí mismo se niega tercamente.

Milagrosamente el Gaviero salva el pellejo al entrar en un peligroso colaboracionismo con los militares, tras un amable chantaje de éstos. Sufre una corta prisión mientras se aclaran aspectos de su confusa personalidad y tras esto, la salida de la población, del país, o del continente... Nunca se sabrá con certeza si la sensación del Gaviero es de alegría por algo a lo que no se sabe si llamar libertad o simple trámite en su extraño deambular por la vida.

Miguel Manrique

Parecer y no ser *

Muy cerca todavía de la filosofía existencialista y su afirmación de que donde hay falta de autenticidad hay mala fe —la *mauvaise foi* que Sartre definía como «un ser que es lo que no es y no es lo que es»—, nos encontramos con la realidad de que esta exaltada autenticidad ha perdido

* El discurso de la mentira, *compilación de Carlos Castilla del Pino, Alianza Universidad, Madrid.*

terreno y popularidad y que va siendo desbancada a pasos agigantados por la inautenticidad y la mentira que se manifiesta en la manipulación publicitaria, las falsas ideologías y en los terrenos político y mercantil, por concretar unas cuantas muestras.

La mendacidad parece que ha pasado a ser una cuestión clave en el mundo en que nos movemos y somos, y de ello precisamente nos cuentan los autores de los seis ensayos compilados por Castilla del Pino, que recoge bajo el título *El discurso de la mentira*.

La definición que San Agustín hace de la mentira: «Mentir es decir lo contrario de lo que se piensa con la intención de engañar», es considerada por unanimidad como la más completa y acertada. Que la mentira ha de estar bien formada es otro de los puntos en que los seis trabajos coinciden. El compilador dice en la introducción: «La mentira que trata de hacerse pasar —para ello se miente— como verdad, ha de ofrecerse bien formada, de modo tal que precisamente su contenido sustituya eficazmente a la verdad que trata de ocultarse».

El profesor Aranguren abre esta interesante serie de ensayos hablando de la «doblez» que es «astucia con la que uno obra dando a entender lo contrario de lo que siente». Es, por tanto, sinónimo de falsedad y fingimiento. Y de inmediato se plantea una importante cuestión: «Pero ¿podemos engañar perfectamente al otro si no nos engañamos primero, a la vez o ulteriormente, a nosotros mismos?». Desemboca entonces en el proceso del engañar-engañándose y, recíprocamente, del ser engañado, engañándose.

A la «autodoblez» o «solapamiento», contrapone el profesor Aranguren lo positivo de lo que denomina «desdoblamiento» o «autodesdoblamiento», la aceptación de la contradicción o, por lo menos, de la no-coincidencia en que consistimos. Se trata de un interesante planteamiento. El veterano profesor de ética finaliza su trabajo con lo que él denomina una vieja canción suya. «En estrecha relación con el problema de la autenticidad o inautenticidad moral —dice— está el de la infidelidad. No podemos —añade—, ni debemos, ser fieles, ante todo, a nosotros mismos como hechos y ya dados, porque a quien tenemos que ser fieles es a la realidad, y la realidad, toda realidad, empezando por la nuestra, es cambiante».

Sinceridad: presupuesto primero

Victoria Camps, como Wittgenstein, concibe el lenguaje como un juego de convenciones donde la mentira aparece como una convención más que debe ser aprendida. Parte del punto de que el lenguaje disfraza el pensamiento y la conciencia se ve obligada a pensarse y a expresarse desde los límites y con «los disfraces» impuestos por el lenguaje. Ahora bien, aún cuando en las actuales concepciones lingüísticas palidece el concepto de verdad, ésta, o un sucedáneo de ella, la sinceridad, sigue siendo considerada como el presupuesto primero de la comunicación, «la condición inevitable del buen entendimiento», dice Camps.

La autora afirma también que la mentira en estado puro, el mentir por mentir, no se da nunca. «La mentira es un recurso —señala—, ese recurso que necesitan ciertos efectos perlocutivos para ser eficaces». Por eso, la mentira se acerca más a lo que llamamos «manipulación». Entre las formas de mentir más usuales cita siguiendo el siguiente orden: el lenguaje de la ficción; el lenguaje político; el lenguaje publicitario; el lenguaje religioso; el lenguaje cotidiano y el lenguaje profesional.

Victoria Camps distingue entre la mentira justificable y la que no lo es. «En efecto —puntualiza—, lo que hace de la mentira una injusticia condenable es la intención de engañar, la no consideración del otro como un igual, la utilización del otro como medio». Y añade: «La esencia de la mentira es la doblez, la dominación total del otro cuando éste es incapaz de detectar el engaño».

Bajo el título *Mentiras, versiones, verdades*, Amelia Valcárcel, remontándose a Nietzsche y a Hegel, nos recuerda que «la verdad de la institución niega la verdad del sujeto, la "supera", y reclama su prioridad ontológica». En el ámbito del sujeto está la intención; en el institucional, la voluntad general. Resumiendo: «Las instituciones no mienten, los individuos sí».

El esquema nietzscheano viene a decirnos: «Simplemente no hay verdad de un modo absoluto», y el medio de conservación del individuo consiste en hacerse experto en «el engaño, la adulación, la mentira, el fraude, la murmuración, la farsa, el vivir del brillo ajeno, el enmascaramiento, el convencionalismo encubridor, la escenificación ante los demás y ante uno mismo».

Valcárcel dice más adelante: «Es evidente que quien tiene canal para hacer que determinadas alternativas puestas bajo definiciones se conviertan en «las alternativas», ése hace situaciones, establece la verdad». Este estado del mundo es denominado «el mundo de las versiones», al que dedica la autora sabrosas reflexiones.

Al finalizar su trabajo, Amelia Valcárcel no quiere dejar de recordar que «la mayor parte de las verdades importantes, de las verdades saludables, han costado sobre todo sangre. En especial si verdaderamente pensamos cambiar el método de su adquisición».

La mala fe

La máscara y los signos: modelos ilustrados es el título del trabajo de María Carmen Iglesias, que desarrolla un interesante planteamiento del enfrentamiento entre mentira y verdad en el siglo XVIII, de la máscara encubridora, y por extensión mentirosa, si se entiende por mentira la «expresión externa hecha por palabras o acciones, contraria a lo que interiormente se siente».

Diderot y Rousseau son dos puntos de referencia contrapuestos. Si el tema de Diderot es el de la máscara y el del ideal de franqueza, en el sentido de aceptación de la realidad, plural y no unívoca, y por tanto la aceptación de un cierto juego de ella, el modelo de Rousseau será el de la unidad. Unidad entendida como armonía del yo, consigo mismo y con la naturaleza. Unidad que exige transparencia y autenticidad.

En el transcurso de su ensayo, Iglesias va mostrando cómo el discurso de la «autenticidad» frente al de las «máscaras» conduce en la práctica a un universo político en donde el individuo queda anegado en la colectividad.

Para Jorge Lozano mentir es «una de las capacidades del lenguaje humano mediante signos verbales y no verbales», y hace hincapié en su interés sobre «la necesidad de relativizar el concepto de mentira». A los que fabrican el engaño está de acuerdo con llamarles maquinadores o impostores. A los engañados, inocentones, primos, papanatas, tontorrones, memos, pánfilos, víctimas. Para Lozano, como para el poeta, «nada es verdad ni es mentira, todo es según el color del cristal con que se mira». El volumen que comentamos se cierra con un árido pero interesante ensayo de Carlos Castilla del Pino que realiza un análisis de los diversos discursos de la mentira, basándose en la formalización y la taxonomía. Este espeso trabajo queda suavizado con algunos ejemplos y explicaciones refrescantes y asequibles al lector medio. Castilla del Pino destaca cuatro puntos fundamentales que en la mentira hay que hacer constar: la consciencia por parte del hablante de qué es lo cierto; la consciencia del carácter incierto de lo que dice; la intención de engañar, es decir, de que sea tomado lo incierto por lo cierto; la intención del hablante de que sea considerado veraz. «Por consiguiente —añade— la "mauvaise foi" es un componente del autodiscurso de la mentira».

Para acabar no quiero dejar de expresar que me produce un cierto pánico el constatar la gran cancha de que dispone la mentira para jugar en nuestro mundo actual.

Isabel de Armas

Un libro del profesor García Matos

El cante «flamenco», como todo lo grande, tiene y ha tenido a lo largo de su historia numerosos detractores y defensores incondicionales. Esto ocurre así desde que en 1783 Carlos III decidió liberar a los gitanos de las tensas



persecuciones de que habían sido objeto desde su llegada a España tres siglos antes. Ello ha ocasionado que este arte de origen más o menos desconocido pero siempre relacionado con el pueblo y el folclore, haya conocido épocas de brillantez y aceptación holgada junto a otras de rechazo y repliegue. No cabe duda de que una primera época de florecimiento de este arte discurrió en la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con el auge de los «cafés cantantes». A principios del siglo XX, por el contario, se inicia una espectacular decadencia con motivo del apogeo de los teatros para resurgir en la década de los años veinte, pero con influjos ajenos a su esencia e innovaciones desdicentes. A mediados de siglo, su asombrosa celebridad lleva a los especialistas e intérpretes de innegable calidad a reconducir los cauces del «flamenco» y a revitalizarlo.

De aquellos detractores, se puede decir que con harta frecuencia o han relacionado con el cante flamenco circunstancias sociales que nada o bien poco tenían que ver con este arte gitano-andaluz o «desprecian cuanto ignoran»; de los admiradores y defensores, guiados por su entusiasmo o por su falta de objetividad y rigurosidad, en numerosas ocasiones han incurrido en errores de bulto. Pues bien; presentadas estas dos consideraciones, hemos de señalar que en esta última década, una vez superado el apabullamiento de la «música dura», vuelve a resurgir con fuerza este cante imperecedero. Para ello se celebran encuentros nacionales y se crean premios de investigación —literarios, lingüísticos, musicales, sobre sus orígenes, historia, etc.—, a través de la Fundación del Cante Flamenco patrocinada por la Asociación para la Defensa del Flamenco. Además, la editorial Cinterco, en su colección Telethusa[1], dedica un especial empeño en promocionar y divulgar libros y estudios relacionados con el cante flamenco. Así, recientemente, han aparecido tres libros en dicha colección íntimamente relacionados con lo que venimos tratando: *Los cafés cantantes de Sevilla* de José Blas Vega, *Esa angustia llamada Andalucía* de Luis Rosales y *Sobre el flamenco. Estudios y notas*[2] de Manuel García Matos, libro este último al que pasamos a referirnos.

No es éste el momento de hablar del autor del libro: bástenos con afirmar que su vocación folclorista nace en su infancia. A los dieciocho años funda y dirige la Mesa Coral Placentina; en 1945 recibió el Primer Premio Nacional de Folclore y ha sido Catedrático de Folclore en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Esta constante dedicación hacen del profesor García Matos uno de los más grandes estudiosos no sólo del arte flamenco; también de nuestro folclore nacional de todos los tiempos y la máxima autoridad de postguerra sobre estos temas.

Aunque es mucho lo escrito y afirmado, pues, sobre el «flamenco», sus orígenes, historia, transmisión, etc., se encuentran aún en el enigma del tiempo. Ahora, con este libro del profesor García Matos, aun sin salir del terreno de las hipótesis y conjeturas,se ponen en orden muchos de los estudios anteriores, se rechazan teorías bien por falta de rigurosidad científica, bien por una deficiente preparación musical de los investigadores, bien por apreciaciones superficiales y poco objetivas. Asimismo, se abren caminos claros que, indudablemente, han de ser considerados como inexcusables por los futuros investigadores y estudiosos.

Componen las páginas de este libro seis estudios con visos de continuidad que la inesperada muerte del autor dejó truncados. Tratan sobre los más diversos aspectos del cante «flamenco»: sus presuntos orígenes, introducción a la investigación de este cante, su bosquejo histórico, los posibles influjos que en el cante flamenco ha ejercidola canción folclórica hispano-americana, también sobre el ritmo de la «seguiriya» y notas sobre la guitarra flamenca. No importa que estos temas puedan considerarse, o sean, lugares comunes de la investigación porque, como afirma María Carmen García-Matos Alonso en la Introducción, este libro de 135 páginas es producto no sólo de una exhaustiva documentación y rigurosa entrega a investigar los orígenes del cante flamenco; también de numerosas horas empleadas en conversar con los intérpretes y protagonistas de este arte «sui generis». El resultado es un libro denso y rigurosamente científico.

En el primero de estos estudios, después de consideraciones generales sobre las vicisitudes por las que ha pasado este arte en su historia, desdice a aquellos investigadores empecinados en clasificar los cantes en «jondos» y «flamencos», «sin caer en la cuenta de que todo "cante jondo" es "cante flamenco" aunque no todo "cante flamenco" sea "cante jondo"» (pág. 15). Desdice también a quienes identifican «cante flamenco» con «canto popular» de Andalucía: su verdadero carácter se halla en el folclore. Después

[1] *Otros títulos de próxima aparición en la colección Telethusa son:* Gitanos, payos y flamencos *de Ángel Álvarez Caballero,* Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco, *2 vols. y varias monografías dedicadas a intérpretes destacados de este arte: la biografía de Juan Breva y la de Manuel Torres entre otros.*

[2] *García Matos, Manuel:* Sobre el cante flamenco. Estudios y notas, *Madrid, Edit. Cinterco, col. Telethusa.*

el profesor García Matos se ciñe a rebatir, desbrozar y aclarar teorías que señalan como ciertos algunos orígenes e influencias sobre el flamenco, apoyándose en fonogramas, pentagramas y transcripciones realizadas por él mismo. En el siguiente, «Introducción a la investigación de los orígenes del cante flamenco», cifra su interés en acabar con el «opinionismo» inoportuno, los «pareceres» subjetivos y teorías superficiales e indocumentadas dedicadas a este menester. Para ello, tras lamentar la pobreza de testimonios históricos, acude a diversas manifestaciones literarias para rastrearlos: la novela, el teatro, artículos de costumbres y libros de viajes serán su fuente de información. Termina esta ponencia con un estudio dedicado al cante en sí, «a su música, perfectamente, alma y nervio de él» (pág. 62).

El «Bosquejo histórico», igualmente, rechaza conclusiones a las que han llegado estudiosos anteriores por no estar apoyadas en documentaciones fidedignas y datos eficaces que las garanticen y avalen. Es este estudio ejemplo de rigurosidad, mesura y prudencia por parte del profesor García Matos, quien, a pesr de sus profundos conocimientos, no pretende erigirse en portador de la última palabra; antes al contrario: «En tanto no descubramos testimonios o indicios que nos aseguren lo contrario, así hemos de creer que empezaron a ser (...) y a tener realidad los estilos del cante flamenco» (págs. 76-77). A partir de aquí, estudia numerosos cantos: debla, tonás, martinetes I y II, carceleras, la caña I y II, soleares, malagueñas, fandangos y tarantas; tientos, bulerías, mirabrás y alegrías, romeras y caracoles: la «siguiriya» gitana, el polo y la seguidilla a los que concede la hipótesis de ser los cantos que fueron más practicados en los inicios del «flamenco». En la ponencia siguiente, «aclara» algunos influjos que en el «flamenco» ejerció la canción folclórica hispano-americana. También menciona las dificultades existentes para llegar a puerto seguro: lo cierto es que la introducción de canciones y ritmos procedentes de aquellas tierras y su afianzamiento y aflamencamiento en España fueron muy ponderados, como demuestra el beneplácito con que contó la adecuación de la guajira y el tango al flamenco.

«Acerca del ritmo de la siguiriya» es el penúltimos estudio del libro. Para exponerlo, el profesor se sirve de esquemas musicales y pentagramas transcritos por él mismo. Finaliza con «Algunas notas sobre la guitarra flamenca». En este apartado, resalta el profesor García Matos el indudable origen andaluz del instrumento, rechazando, por tanto, la pretendida y supuesta ascendencia árabe puesto que una de las propiedades de la guitarra flamenca «es la de producirse "armónicamente", o, lo que es igual, en simultánea pluralidad sonora» (pág. 127), rasgo éste que siempre fue ajeno a la música árabe. Cierran el libro el apartado bibliográfico del autor con más de treinta fichas y el de discografía en el que se consignan veinte obras del profesor.

El libro, pues, en su conjunto, por su densidad y profundidad, se nos muestra como una obra que marcará una época en los estudios más diversos de la historia del «flamenco», y como obra indispensable para los estudiosos de este arte majestuoso. En fin, a pesar de la mesura que en todo momento muestra el autor al exponer sus teorías o al rechazar otras, y de moverse en numerosas ocasiones en el terreno de las hipótesis y sugerencias aplazadas a futuras consideraciones y confirmaciones, el presente libro ha de constituir un punto de partida para todo investigador del arte flamenco sin olvidar por ello el punto de llegada.

Juan José Fernández Delgado



Liberman o la indagación del instante *

No vamos a hablar de un libro *sobre* Wagner ya que no se trata, estrictamente, de una obra biográfica ni crítico-descriptiva en torno a su vida y su música. Tampoco vamos a hablar de un libro escrito *desde* Wagner, es decir de un intento de dramatización literaria en el que su autor cedería al protagonista la palabra en el afán de infundir mayor verosimilitud testimonial a su relato. Vamos a hablar, en cambio, de un libro que acompaña a Wagner. En sentido musical estricto vamos a hablar de un *acompañamiento.* Arnoldo Liberman ha compuesto una obra en la que Wagner se recorta como símbolo y como metáfora de una problemática que, en Liberman, es esencial: la del sentido de la existencia como experiencia trágica y la de la función del arte en la configuración del valor de esa experiencia trágica.

Por una parte, Wagner es *símbolo.* Y lo es en la medida en que Liberman ve en él al prototipo de un significado, la figura o divisa con que se representa una noción muy determinada, el paradigma de una concepción. ¿Y de qué es símbolo Wagner? Wagner resume para Liberman la trayectoria de esos hombres excepcionales que habiendo descubierto que el amor por una mujer es la única experiencia capaz de arrancar la vida a su opacidad natural, no logran sostenerse en la atmósfera apasionada de ese encuentro privilegiado pero pueden transformar, gracias a su genio, ese deseo incumplido en un monumento artístico que hace de la imposibilidad de perpetuarse en el amor un símbolo, precisamente, en el que todos los hombres que se atrevan podrán reconocerse.

Pero, además, Wagner es para Liberman, *metáfora.* Es decir, sugerencia de un sentido no literal y que, por lo tanto, no reviste la inequivocidad de lo simbólico sino que, a la inversa, sumerge la percepción en una profunda y fecunda ambigüedad. ¿Metáfora de qué es Wagner? Wagner, nos dice Liberman, es la metáfora glorificadora del instante. De lo que el instante implica, de lo que entraña y de lo que brinda. Como metáfora que es, el instante no puede ser decodificado de una vez y para siempre. Puede ser, en cambio, incesantemente interrogado, aprehendido para volver a ser extraviado, perdido para volver a ser encontrado. Wagner metáfora del instante, es decir de la experiencia efímera del absoluto, de la plenitud agraciada del encuentro fugaz, de la prodigiosa riqueza del encuentro, de la correspondencia y el acoplamiento de la carne y el alma que es, siempre, luminosa fugacidad.

En la música de este artista ve nuestro escritor el enunciado más elocuente de esa metáfora, la plasmación acabada del valor del instante. Precisamente porque sabe muy bien qué es una metáfora, Liberman no intenta decirnos qué es la música de Wagner. De la música —nadie lo ignora— sólo puede hablarse en escorzo: no pretendiendo decir frontalmente lo que ella significa sino dejándonos decir cómo y de qué modo *nos* significa, nos infunde identidad, sustancia, sentido. Este libro es, pues, el de un oyente que interrogando a Wagner sobre lo que podría querer significar la vida y la obra del compositor alemán, llega a enterarse de lo que su propia vida de hombre y escritor le quiere decir. Y lo que su propia vida pareciera querer decirle a Liberman es que hay una dimensión privilegiada de la experiencia a la que yo no vacilaría en llamar, recurriendo al lenguaje religioso, *el momento de la epifanía* —ese fragmento del tiempo finito en el que se moldea la eternidad, es decir, el milagro de la integración, de la consubstanciación plena de los contrarios, de la abolición de toda sed, del resarcimiento de toda espera, de la disolución de todo anhelo en una concreción gratificante y abismal por lo absorbente, que es el instante de la pasión; el encuentro en su doble vertiente de entrega y posesión. Wagner conoció el momento de la epifanía en su relación con Mathilde Wesendonck. Su tragedia personal no fue la de haber emer-

* *Arnoldo Liberman:* Wagner, el visitante del crepúsculo. *Editorial Altalena. Madrid 1990.*

gido de ese milagro sino la de haber emergido de él para no volver a sumergirse en él, en el ciclo esencial de ascensos y descensos, de flujos y reflujos, de ingresos y egresos, de idas y venidas, de exilios y repatriaciones que, con su vaivén incesante, constituye el infinito jadeo de la vida en el que se alternan la plenitud y el empobrecimiento, el convencionalismo y la poesía.

Hondamente advierte Liberman hasta qué punto la música wagneriana responde al despliegue acabado de esta dialéctica incumplida en su propia vida; hasta qué punto la intuición de lo vislumbrado, rozado y luego perdido alimenta genialmente la configuración del orbe artístico de Richard Wagner. Es así como *El holandés errante* y *Tristán e Isolda* plasman, cada uno a su manera, los elementos constitutivos de un dilema existencial en el que Liberman se contempla y nos contempla con la intensidad y el apremio de un hombre que se atreve a preguntar, es decir a rescatar la realidad del falso estado de apaciguamiento en que la sumergen las respuestas. Porque preguntar es mucho más que no saber y desear saber. Preguntar es volver a soportar la realidad en estado de indisciplina; es volver a reconocer el mundo como sujeto insubordinado antes que como dócil objeto de dominio.

Liberman interroga la música de Wagner, vale decir la soporta, la sustenta y se sostiene en ese envolvente discurrir donde el silencio tiene siempre la última palabra. El silencio: no lo acallado sino lo indecible. El silencio: no lo tácito sino lo inefable. Silencio, pues, que no remite al vacío de significación sino a la plenitud vivencial que rebasa nuestro entendimiento en el mismo momento en que inscribe nuestra existencia en una dimensión privilegiada de vitalidad y revelación. ¿De qué otro modo sino con la palabra *amor* es posible nombrar esta cima de la identidad personal en la que, recordando a Buber, decir *Yo* verdaderamente equivale a decir *Yo y Tú*?

«Como se ve —escribe Arnoldo Liberman— lo trágico no es vivir en el escepticismo que legisla la muerte ni en el delirio eufórico que niega la realidad, sino en la aceptación no resignada de nuestra suerte». «¡En la aceptación no resignada de nuestra suerte!» Todo Camus retumba en estas palabras. Toda la enseñanza bíblica. Toda la enseñanza griega que precede a esa filosofía que se quiere redentora definitiva del conflicto y la contradicción.

Libro amasado a través de muchos y sucesivos libros, *Wagner, el visitante del crepúsculo* no es el mejor ensayo de Liberman porque en él encontremos una hondura hasta ahora insospechada o una aptitud expresiva que desconocíamos. Es el mejor ensayo de Liberman porque, despojándose de todo énfasis superfluo, se radicaliza en su poder de elocución de modo tal que el grado de excelencia que alcanza en la formulación orgánica de sus planteos permite reconocerlo ya no como un hombre preñado de ideas fragmentariamente enunciadas con talento inconfundible, sino como un eximio paridor de planteos diáfanos, bien encadenados, pentagrámicos diría yo, para recurrir a su afición dilecta, la música.

Arnoldo Liberman ha compuesto una gran obra. Me hago cargo con decisión y emoción de este enunciado. Sé que es una gran obra no sólo por la coherencia y la gracia objetivas que la sustentan, sino porque, frecuentando sus páginas, pude alcanzar, incontables veces, la cumbre envolvente de la conmoción espiritual que sólo un escritor total es capaz de despertar, y que tiene como rasgo distintivo el redescubrimiento de nuestra propia identidad como un mundo de dilemas y posibilidades insospechados.

Por ello cabe decir que, al dar la bienvenida a este libro, estamos celebrando el nacimiento de la obra de un compositor maduro; de un ensayista argentino que infunde al género una vitalidad imprescindible. Por cierto que, al ser esto así, reconocemos que estamos ante un autor discutible, controvertible, que despertará pronunciadas disidencias, que estimulará no sólo la discrepancia sino incluso la impugnación y que acaso avive la necesidad de confrontación hasta los límites del rechazo. ¡Gracias Orfeo, dios de la música y la poesía, por brindarle a la ensayística de nuestro país un autor discutible!

«El que camina una sola legua sin amor, camina amortajado hacia su propio funeral». Tales las palabras de Walt Whitman en la versión única de León Felipe. Liberman sabe que no es posible caminar con amor legua tras legua, indeclinablemente. Pero sabe, también, que no es posible, para el corazón transido de goce por el hechizo de aprender a vivir, dejar de intentar caminar con amor legua tras legua, indeclinablemente. Si la caída es irremediable, tan irremediable como ella es la nueva búsqueda de altura. Sísifo redivivo que encuentra, en su voluntad de ser, el mejor antídoto contra la imposibilidad de perpetuarse en el ser.

Eximio conocedor del contraste y el contrapunto, pensador sensual de la penumbra, es decir de las regiones donde convergen las antítesis, Liberman sabe acompañar a Wagner con sutileza conmovedora cuando a éste le toca ser el enamorado de la mujer de otro hombre —Otto Wesendonck; pero sabe, también, con igual finura y penetración,

invertir la imagen, dar vuelta la moneda, para mostrarnos a Wagner como marido de Cósima, la mujer por la que se desvive Nietzsche, su joven amigo y admirador.

Libro de perpetuos retornos, de parábolas que se inician y culminan para volver a reiniciarse, obra de un solo y multívoco aliento que logra exaltar a la música desde la imposibilidad de traducirla, que enuncia su amor al pensamiento desde su pasión por la poesía y que no vacila en declararse romántica desde su resuelta decisión de comunicarse con sólido poder de persuasión analítica, *Wagner, el visitante del crepúsculo* busca con decisión conmovedora las zonas de tormenta, los intersticios por donde la falsa claridad acusa su inconsistencia, y lo hace para zambullirse, con urgencia indisimulada, en lo problemático, en lo álgido, en lo pendiente, en lo revulsivo.

¿Nietzsche antisemita? ¿Wagner antisemita? ¿Prolegómenos, ambos, del fervor brutal del nacional-socialismo? El judío que entrañablemente es Arnoldo Liberman se niega a abandonar, inerme, en el altar de los hechos supuestamente incontrastables, la relación de estos dos creadores con lo judío y con los judíos. Lúcido, recorre esta áspera cuestión para mostrarnos qué lejos están ambos —Wagner y Nietzsche— de poder ser catalogados con acierto como antisemitas. Se niega, en suma, Arnoldo Liberman, judío cabal, a desconocer en Wagner y Nietszche la honda vulnerabilidad de ambos a la riqueza de esa cosmovisión que a tantos de nosotros nos alimenta y enorgullece, nos abisma y nos apacigua, nos deslumbra y nos desconcierta en la misma medida en que nos orienta y nos interroga. Se niega y logra trazar ante nuestros ojos un repertorio de postulados de espléndida consistencia conceptual a favor de su causa.

Arribo, en fin, a este punto de mis notas con la exaltación propia de quien emerge de una lectura que guarda, en la tersura de su silencioso cumplimiento, la intensidad agotadora de su esplendor. Sí, al ir cerrando el nuevo libro de Arnoldo Liberman, reconozco jubilosamente que he estado con un magnífico escritor, es decir con un hombre que con sus palabras ha sabido despejarme el camino para que, más allá del hábito que adormila o la indiferencia que aplaca, renazca a mi propia complejidad, a mi derecho a ser otro que aquel que presumo ser y pueda, así, sentirme vivo una vez más, enamorado, una vez más, del prodigioso instante.

Santiago Kovadloff

La teleología de la cultura y Rubén Darío

Christian Wolff (1659-1754) acuñó el término teleología para designar la parte de la filosofía natural que explica los fines de las cosas. Con otros nombres este concepto ya existía en Platón, Aristóteles y los filósofos escolásticos. Para Juan Larrea la Cultura —con mayúscula—, máxima expresión de la historia, tiene un fin, un sentido último y trascendente. Este fin último da significado a los símbolos y hechos en los cuales el hermeneuta ve la dirección de la historia y sus cambios. Esta superestructura que supera una explicación causística de los hechos —al menos de los más determinantes— es espiritual y, para el caso de Occidente, relacionada con la tradición judeocristiana. Desde esta perspectiva de la historia se entiende la existencia del profeta: individuo instrumentado a través del que se expresa el sentido de la historia y el espíritu del futuro.

Juan Larrea dedicó la mitad de su vida a indagar en la simbología judeocristiana y a interpretar determinadas obras (de Vallejo, Picasso, Huidobro, Blake, Darío, etcétera) desde un punto de vista apocalíptico. En 1959 Larrea dio un curso en la Universidad de Santiago de Chile sobre Rubén Darío y la nueva cultura americana, publicado ahora por primera vez y por la editorial Pre-textos*. El libro sorprende por su audacia y por el desvelamiento de ciertos símbolos, también por la falta de diálogo interno. Larrea no pone

* *Juan Larrea:* Rubén Darío y la Nueva Cultura Americana, *Pre-Textos, Valencia, 1988.*

nunca en duda la viabilidad de su método (o más bien de su *actitud)* hermenéutico, y en su interpretación jamás hace referencia a otras visiones opuestas a la suya.

El mundo de referencia de Larrea no son los mil y un caminos que el hombre recorre en la historia, sino los grandes sistemas simbólicos que denotan o rigen —según Larrea— el destino del hombre. Su comprensión de Rubén Darío atiende más al transmisor de un mensaje cifrado —ocultista— que corresponde, en el orden de los símbolos, a una corriente hermética judeocristiana, que al poeta *que dio fe de su tiempo* (transgrediéndolo, refutándolo, pero también encarnando sus ilusiones y esperanzas). El interés de Larrea se centra en aquello que supera en mucho la individualidad y atiende a las grandes manifestaciones espirituales de los pueblos, expresadas éstas a través del *medium* ocasional, Darío en este caso. Por otro lado, es cierto que todo verdadero poema supera, en cuanto a significación, el mundo de referencia del poeta. Un poema es lenguaje quintaesenciado, o bien lenguaje dentro del lenguaje, como escribió Valéry, y como tal supera toda noticia o referencia que pueda darse de él. El poema no se traduce sino parcialmente en la explicación o análisis del mismo. El principio de afirmación del poema es la recreación. Nacido de una persona concreta y en un tiempo concreto e histórico, el poema es superación de la individualidad y de la historia; pero siendo tiempo necesita del individuo y del tiempo —alguien que aquí y ahora encarna por un momento, en su lectura, el poema— para ser. A través del poeta habla lo inesperado, el mundo sugerente e imprevisto, polisémico e inagotable; pero también habla la subjetividad, el mundo relativo y pasajero, el cuerpo que respira. La lectura de la poesía de Darío desde un punto de vista profético es esclarecedora, y gracias a ella entendemos ciertas conexiones del poeta nicaragüense con el cristianismo, con el profeta Juan de Patmos y con Dante; pero en ocasiones este intento es forzado e irrelevante y se convierte en una abstracción de su mundo poético: desaparecen los cuerpos y sus gestos, el placer de sus rimas y de sus imágenes, la belleza de sus alejandrinos, la fauna y la flora, el amor y sus metáforas, es decir, aquello que vivimos como seres concretos ajenos al orden macroestructurador de la *cultura* y del sentido de la Historia.

Es cierto que Rubén Darío estuvo preocupado por la unidad hispanoamericana y por el destino del continente, y también, que preveía ciertos cambios profundos en los que proyectaba su esperanza de una nueva cultura. No fue el único que sintió y pensó así, y no le faltaron causas históricas para creerlo y desearlo. También puede ser cierto que estas preocupaciones y las imágenes en las que se concretaron en la obra de Darío integren el inconsciente colectivo, pero pensar que el núcleo de su obra pertenece a una conciencia apocalíptica y que no comprender esto es no entender de su obra «ni mucho ni poco ni nada», como afirma Larrea, nos parece algo exagerado, como lo es decir que el catolicismo «constituye el fundamento de la personalidad colectiva hispanoamericana que tiende al más allá o paraíso post-mortem de la subjetividad anterior, tan anunciado de múltiples modos desde el descubrimiento», definición característica de un ideólogo, de alguien que hace abstracción del poliedro de la realidad para someterlo a la coherencia de una idea.

Rubén Darío no es poeta gracias a sus atisbos de profeta ni tampoco a sus ideas políticas y religiosas; lo es gracias a su lenguaje, a las revelaciones de su mundo poético. Los versos en los que hay referencias «teleológicas» no son, precisamente, los que le hacen poeta. Por éstos, Rubén podría ser proclamado profeta o visionario —por cierto, que ver un orden futuro no fundamenta, como cree Larrea, a un poeta, éste lo es gracias a sus experiencias de lenguaje, porque estas mismas visiones son fácilmente traducibles al lenguaje filosófico o al tratado sin perder validez, y cuando alcanza el valor irreductible de la visión poética su importancia radica en la imaginación—, y sin perder interés, que lo tiene, esta dimensión profética sería inferior a la que alcanza como poeta. En un esclarecedor ensayo sobre el poeta nicaragüense, *El caracol y la sirena* (1964), Octavio Paz manifiesta que «la poesía de inspiración política e histórica de Darío ha envejecido tanto como la versallesca y decadente». En estos poemas de carácter histórico Paz ve una carencia: «Le falta la mirada de Whitman, la mirada fundida a lo que ve, la realidad sufrida y gozada». Darío vio la realidad hispanoamericana de lejos, y no le importó cambiar de opiniones sin justificarlas.

Desplazar el centro de gravitación de la poesía a la profecía, como hace Larrea —y no sólo con Darío— es descarnar al poeta y confundir la verdadera imaginación, que es poética, con una cualidad intuitiva sujeta a la conceptuación y al orden de las ideas. Darío no nos revela el alma americana en sus símbolos, sino —y parcialmente— en una obra poética que, al ampliar y dar sentidos nuevos a las palabras, abrió nuevos cauces y nos mostró una dimensión mayor del ser, del ser corpóreo e histórico que habla y escribe en español. No sé si la cultura hispanoamericana será la nueva cultura, en definitiva el nuevo mensaje reden-

tor, pero sí tengo la certeza de que gracias a la poesía del nicaragüense nuestra literatura no es ya la misma.

Quisiera señalar —otros abundarán, más interesados que yo, en la teleología— algunos extremos de la simplificaciones de Larrea. Cristóbal Serra, que preparó y antologó la edición de *Ángulos de visión* para Tusquets (antología de textos), escribe congratulándose con la afirmación de que Larrea «nos viene a decir, en sus muchos escritos proféticos, que el mundo se reparte entre: milenaristas, antimilenaristas, y aquellos tan ambiguos que no saben ellos mismos lo que son». Extraña frase. Y añade más adelante: «Larrea juzga que la cultura helénica no pasa de ser un producto del hombre psicosomático. Para él, son estáticas la cultura china, la hindú, la griega, por faltarles el espíritu creador. Según Larrea, sólo este espíritu es propio de la cultura judeocristiana». A estas aseveraciones —tan severas—, añadimos esta otra del libro sobre Darío, en la que dice que él considera «la realidad en su plenitud desde el observatorio universal de la cultura». Es difícil aceptar atalayas tan privilegiadas, e intuyo que desde allí sólo es posible ver *sub specie aeternitatis*, es decir, más allá de la historia, convirtiendo el tiempo concreto en un instrumento de un orden superior, de un tiempo total y descarnado. Cuando aquí se ha dicho que la poesía es superación de la historia, también se ha dicho a continuación que necesita de la historia para encarnar.

Profeta es aquel que anuncia los hechos venideros, el tiempo que ha de venir; poeta es aquel que muestra el tiempo, la quietud y el movimiento, antinomia en la cual recobramos la memoria, la vivacidad del significado, la mirada fundida a lo que vemos.

Juan Malpartida



América en los libros

Emaciano en el umbral

Enriqueta Muñiz

Grupo Editor Latinoamericano, col. Escritura de Hoy. Buenos Aires, 1989.

Me tocó leer esta novela inquietante y diáfana, primer libro publicado por la autora, una conocida periodista especializada en temas culturales, poco después de haber hecho lo mismo con *El péndulo de Foucault*, la segunda inmersión en el género de ese agudo pensador de nuestra época que es el italiano Umberto Eco, y no dejó de llamarme la atención esa doble coincidencia de que aquí también, en estas páginas locales, aparecieran claramente aludidos los misterios templarios y otros temas afines. Pero me bastó adentrarme en la lectura, cosa que se hace con todo gusto, para aventar una posible influencia —por otro lado evidentemente dificultosa, ya que ambos libros se publicaron casi simultáneamente— del talentoso piamontés. Si hay alguna genealogía con la cual es posible vincular a este bien llamado *Emaciano en el umbral*, a mi modesto entender más bien es la del inefable Julio Verne, por otro lado dignísimo antepasado de todo honesto incursor en ese fecundo y maravilloso dominio que es la ciencia-ficción contemporánea.

Pero no por supuesto del Verne primario, del Verne elemental, aquel que algunos imaginaron ver agotado apenas en la distracción o el entretenimiento, por cabales que fueran, sino del Verne raigal que bien pudo ser definido en nuestro tiempo como «un revolucionario subterráneo». Aquí también el atractivo (hoy desdichadamente inusual) de una narración directa y vívida, preocupada por decir con nitidez y comunicarse con entera claridad, y sin alejarse por ello del placer del texto, munida de una amplia y compleja versación en los más diversos campos especulativos del conocimiento avanzado y por lo tanto cuestionador, se propone guiarnos a enfrentar nuestras limitaciones y nuestros límites para trasponerlos, para ir más allá, en busca de mejores y más frescas y más nuevas realizaciones de lo verdaderamente humano.

Lejos estamos entonces, volviendo a aquella presunta relación con Eco, de lo que hoy ha dado en llamarse por Europa el posmodernismo, y más bien me parece ver relumbrar aquí, claro que con nueva y vigorosa llama, los viejos valores del mejor humanismo, aquel que imaginaba una ciencia y una técnica no opuestas ni a la razón ni a la belleza, y dispuestas a liberar al hombre en lugar de proporcionarle nuevas y más complicadas cadenas. Este emisario de un apasionante mundo paralelo, corporizado físicamente como indígena de nuestro noroeste, y cuyo nombre ya fuera anunciado por Nostradamus, no es ni un mesías ni un líder ni tampoco un profeta. Pero su mensaje —porque hay un mensaje— tiene algo de todo eso, como tiene también de la parábola y por lo tanto de la poesía, y cuaja más que dignamente en este libro que es dable recomendar con todo entusiasmo. Y cuya impecable factura gráfica, comenzando por la bellísima tapa (con una lograda imagen muy a lo Magritte), resulta ejemplar en estos días y ha de ser debidamente destacada como una notable contribución de este sello editorial.

Sueños de la constancia

Ida Vitale

Fondo de Cultura Económica, col. Tierra Firme, México, 1989.

Generalizando, lo que no deja de acarrear sus riesgos, hay quien adjudica a la literatura rioplatense el inclinarse preferentemente hacia la introversión y la melancolía, mientras que otros ámbitos geoculturales de América Latina, como el caribeño, por ejemplo, serían más dados a la extroversión y el entusiasmo. Y aún admitiendo esa vaga afirmación tan sólo como una tendencia, para la cual es imposible no tomar en cuenta las inevitables excepciones (a veces tan notorias que saltan a la vista), en el caso de nuestros hermanos uruguayos, los argentinos no sólo deberíamos encarar, por supuesto, la cuestión obra por obra, con sus raigales, esenciales peculiaridades particulares, sino también prestando oído atento a las sutiles disonancias entre ambas orillas, por otra parte tan afines. Ya que no es lo mismo, evidentemente, la forma concreta con que responden a ese *pathos* un Borges o un Onetti, por citar nombres máximos. Como siempre, por suerte, y aún mucho más en artes del lenguaje, los ineludibles matices



de cada personalidad, de cada entonación, de cada acento, hacen felizmente imposible —también aquí— todo maniqueísmo.

Al encarar esta bienvenida edición prácticamente completa, hasta 1984, de la personalísima producción lírica de Ida Vitale, la destacada escritora uruguya nacida en Montevideo en 1924, me resultó imposible no percibir de qué fecunda manera esta poesía que parte desde un comienzo de la absoluta, nítida, insoslayable conciencia de nuestra mortalidad («Serás ceniza y *no* tendrás sentido», dice, quevedianamente), y por lo tanto de la consiguiente precariedad de nuestros actos («La historia no se olvida y roe, roe»), y que se descubre a la altura de ese ineludible despojamiento con el no menos respetable despojamiento de su palabra («Puedo cantar/ en medio del más cauto,/ atroz silencio») y, al mismo tiempo, de su propia vida («Ahora estamos a solo, duro,/ enemistado cielo»), se nos hace —a mi modesto entender, es claro— a la vez lejanamente emparentada pero también cuán distinta de algunos casos concomitantes de la poesía argentina contemporánea, desde el conjunto mismo de la llamada generación del cuarenta hasta nombres sintomáticos como pueden ser los de Girri o, inclusive, Juarroz.

Volviendo a Onetti, que no es en este caso un referente casual, ya que resulta literalmente aludido en estas páginas, recuerdo cómo alguien —creo que fue el desdichado Ángel Rama— aludía atinadamente a la percepción que sentía con un rumor de fondo en toda su escritura de una respiración prácticamente orgánica, el anhelante hálito concreto y visceral que delata la presencia de otro ser humano, que en estas lides se nos vuelve la contrapartida, la garantía antirretórica de un estilo. Eso que se percibe de inmediato en Arlt, para volver a mi Argentina, y que tantos de mis correctos y hasta eficaces escritores compatriotas suelen tender a disfrazar con un pudoroso manto de (digamos) intelectualismo. Sin la falsa vergüenza de que no la denuncie su propia humanidad, su sensorialidad auténtica, Ida Vitale ha logrado a lo largo de su obra erigir también la escueta carnalidad de sus textos a la vez concisos y jugosos, que no desdeñan ni la médula ni el hueso, y que encarnan en su lenguaje precisamente encarnado ese contagioso, desesperado y humanísimo aliento, ese jadeo de nuestra condición.

Entre «un ramo de ruina» y «el gran árbol de luz», con «ácida paciencia», la autora no sólo «trueca el duelo en canto» sino que es capaz de experimentar —y transmitirnos— la densidad grave y no sólo fonética del lenguaje, de esas palabras a las que tierna y lúcidamente llama «hermanas, tristes nuestras», a las que saludablemente también concibe siempre al borde de la mortal retórica: «Un breve error/ las vuelve ornamentales». La pasión, a la vez enamorada y desolada, que se percibe vívidamente en la dignísima escritura despojada, árida y ávida de Ida Vitale, es a la vez (al unísono, como debe ser) una pasión de vida y de belleza, y no se entrega a la mortalidad sino para hacer de ella señales preñadamente contagiosas de la especie, modos de ser más hombres, crudo y veraz lenguaje humano, tenso y transido, que no nos seduce ni encandila, vida escrita latente y lista a fecundarnos, de igual a igual, sin trampas ni añagazas: «Como este pájaro/ que espera para cantar/ a que la luz concluya,/ escribo entre lo oscuro,/ cuando nada hay que brilla/ y llame de la tierra./ Inauguro en lo oscuro,/ observo, escarbo en mí/ que soy lo oscuro».

Rodolfo Alonso

La desaparición de la santa. Un relato de hechicería

Jorge Amado

Traducción de Montserrat Mira,

Plaza y Janés, Barcelona, 1989, 363 páginas.

A mediados de los sesenta, Jorge Amado anunció que escribiría una novela titulada *La guerra de los santos.* El proyecto se acaba de cumplir y se inserta en lo que podríamos denominar «ciclo bahiano» del autor. Sus elementos son, aparte de los consabidos en Amado, respecto a la circunstancia política (la dictadura militar) y social del norte brasileño, otras que impregnan de localismo y lírico regionalismo a la fábula.

Mestizajes de raza y cultura, cultos afrobrasileños, intervención de los santos sincréticos del candomblé en la vida de los hombres, cierto paganismo idílico en la concepción del amor, violencia en el clima y en el entorno político. Todo ello, sintetizado en la busca de una obra de arte que —cuadro, canción o relato— salve a los hombres de sus miserias y grandezas, convirtiéndolos en héroes de epopeya, bajo la mirada invisible pero atenta de los entes del más allá.

La novela se une con otras obras del autor, destinadas a dar un cuadro del Brasil contemporáneo a partir de la

circunstancia bahiana: *Gabriela clavo y canela, Doña Flor y sus dos maridos, Teresa Batista cansada de la guerra, Tienda de los milagros.* La traducción va acompañada por oportunas notas que ilustran sobre circunstancias de la vida en Bahía y su zona de influencia, particularmente en cuanto a sustancias alimenticias y ritos religiosos afroamericanos.

Sonetos bíblicos

Guillermo Whitelow

Ilustración de Raúl Alonso,
Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1989, 45 páginas.

El soneto, siempre a punto de extinción y siempre revivido, tiene una curiosa y sólida tradición en la poesía argentina: Enrique Banchs, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal y el consabido Borges, lo han cultivado con entusiasmo y precisión.

Al soneto vuelve Whitelow (1923), poeta y crítico de arte, para tratar asuntos de algún modo tan clásicos como la forma misma que encara. En efecto, las figuras bíblicas convocadas por sus versos nos vienen a través de la herencia cultural intermedia: son figuras de cuadro o de tapiz, cercanas a la despojada y medidamente patética viñeta que les provee el dibujante Alonso.

Un comedido temblor existencial recorre estas piezas, pues no se trata ni de iluminaciones místicas ni de monumentos, sino de figuras «en vivo», que no excluyen la final voz de Dios, ya que no su imposible retrato: un ser que ama infinitamente a su creación, con toda la locura y el desatino que el amor exige para realizarse.

La expresión escogida por Whitelow es clásica, según exige el molde formal del soneto, con un estrambote en la pieza final. Objetos de la escritura, personajes de la fabulación bíblica, momentos de la historia testamentaria, exigen una gran capacidad de síntesis tanto en la palabra como en los elementos evocados que sostienen la narración o descripción, según los casos. Siempre se vuelve a la Biblia, siempre se vuelve al soneto, parece decirnos Whitelow. Siempre se vuelve a la figura humana, sugiere Alonso. Humanidad, forma, Sagrada Escritura son el trípode sobre el cual se sostiene esta entrega de los dos artistas.

Mineros de la Montaña Roja. El trabajo de los indios en Potosí 1545-1650

Peter Bakewell

Traducción de Mario García Aldonate,
Quinto Centenario y Alianza Editorial, Madrid, 1989, 221 páginas.

Al comienzo de la explotación argentífera en Potosí, alternan en la mano de obra dos grandes sistemas: uno es el servil o mita y el otro es el del trabajo libre y con paga, la llamada «minga». En estas labores confluyen aborígenes de distintas tribus y se van implementando diversas técnicas de purificación, en tanto la Corona, sobre todo por medio del virrey Toledo, regula (o ensaya hacerlo) el trabajo de los mitayos y mingas.

El autor ha emprendido el estudio del tema para revisar la amplia bibliografía existente y, a la vez, examinar documentos intactos que atesoran los archivos sudamericanos y el sevillano de Indias. Muy trabajado el tema de la explotación minera en la mexicana Zacatecas, menos lo estaba en Potosí y valía la pena rastrear nuevas sugerencias documentarias y nuevas pistas de interpretación.

El libro es, pues, de imprescindible lectura para quienes transitan la historia económica y social de las Indias en los primeros dos siglos de la conquista española. Aparte de la contribución que significa el texto mismo, los vocabularios especializados, la bibliografía razonada y la declaración de fuentes primarias enriquecerán al lector-investigador en su recorrido por la realidad cotidiana de la minería de América, que tantas leyendas alimentó y contribuyó a disipar con sus oscilaciones de precios.

Amatista

Alicia Steimberg

Tusquets, Barcelona, 1989, 147 páginas.

La argentina Alicia Steimberg ha obtenido, con esta novela, el accésit al IX Premio de La Sonrisa Vertical, que organiza la editorial Tusquets. Como es previsible, se trata de una novela «erótica», con su insistencia didáctica sobre técnicas sexuales y fenómenos previos al acto genital. En el caso, se unen a ella una reflexión sobre la ambigüedad literaria y la novela *in progress.* El conjunto se ve servido por una prosa fluyente y que revela el oficio de la autora.

Nacida en Buenos Aires en 1933, Steimberg tiene en su haber varios libros de narrativa, entre novelas y colecciones de cuentos. En ellos ha mostrado su visión socarrona

de la vida cotidiana, centrándose en ambientes de la pequeña burguesía y clases medias urbanas de su país, con especial hincapié en aspectos de la comunidad judía argentina.

Entre sus obras anteriores cabe mencionar: *Músicos y relojeros* (1971), *La loca 101, Su espíritu inocente, Como todas las mañanas* y *El árbol del placer* (1986).

Novela negra con argentinos

Luisa Valenzuela

Plaza y Janés, Barcelona, 1990, 203 páginas.

Este libro mereció la recompensa de finalista en el VI Premio Internacional de Novela Plaza y Janés, el año anterior a su edición. Su autora es una narradora argentina que publica desde mediados de los años 60 y ha residido en Francia, Estados Unidos y España (concretamente: Barcelona). Entre sus títulos anteriores figuran *Hay que sonreír, Los heréticos, El gato eficaz, Aquí pasan cosas raras, Como en la guerra, Libro que no muerde, Cambio de armas* y *Cola de lagartija.*

La acción de la novela se sitúa en Nueva York, en medios literarios donde abundan los argentinos becarios de instituciones norteamericanas. Ello carga el relato de alusiones y guiños literarios, a los que se agrega la continua salida de la voz narrativa al espacio exterior, marcando que se trata de una ficción y que está *in progress.* Un crimen gratuito, secuencias de sadismo profesional, una historia de amor entre escritores, la remembranza de un país donde hubo masacres, el tópico Nueva York peligroso del Harlem noctuno y los andenes de metro, sirven para desarrollar un relato de ritmo cinematográfico que es, a la vez, la enésima meditación sobre el acto de narrar.

Tres golpes de timbal

Daniel Moyano

Alfaguara, Madrid, 1989, 267 páginas.

La carrera del narrador argentino Daniel Moyano (nacido en Buenos Aires en 1930, pero criado en Córdoba y afincado en La Rioja y, desde 1976, en Madrid) recorre varias etapas, de las cuales la central está dominada por el cuento *(La lombriz, El monstruo, Artistas de variedades, Mi música es para esta gente)* y por una visión fragmentaria y sugestiva de las acciones narradas, dominadas por la ambigüedad de los perfiles y las intrigas.

Luego, paulatinamente, ha ido penetrando el orbe de la novela, desde la que es quizá su obra mayor, *El oscuro.* Su vida española ha estado dominada por la novelística: *El vuelo del tigre, Libro de navíos y borrascas* y el presente título. En estos textos, continuando en una línea de prosa sutil y vigilada, Moyano ingresa en el mundo de la alegoría. Sus ficciones, más que desarrollar caracteres, exploran espacios utópicos, aldeas felices y navíos de locos, donde reinan la leyenda y el juego. A ellos llegan los adultos, la muerte, la historia, e instauran un nuevo orden, compulsivo y jerárquico. Moyano reflexiona sobre la tragedia de la vida humana en términos de pérdida de la inocencia y necesidad de culpa (de deuda) para desarrollarse como historia y como Historia.

Un trasfondo epocal nos lleva a la América Latina de las dictaduras policíacas de los años setenta y ochenta, sobre un cuadro reiterado de exterminio y expulsión. *Tres golpes de timbal* es otra versión del Paraíso Perdido, cruzado de sugestiones musicales y cuyos personajes destinados a desaparecer están señalados apenas por sus oficios o por kafkianas letras iniciales.

Llevátela, amigo, por el bien de los tres

Osvaldo Baigorria

Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1989, 152 páginas.

Con esta novela se inicia el periodista argentino Osvaldo Baigorria en la literatura «formal». Se trata, tal vez, de una frontera, una historia de amor reflejada en un juego de espejos que actúa como alegoría del pasado y final de una época: la década del sesenta como puesta en escena y la del setenta, como final de tragedia, para cierta clase media más o menos ilustrada de Buenos Aires.

Erotismo experimental y psicoanálisis, debates políticos y boleros, viejas sugestiones de tango que invitan a fugarse del lugar natal, exploran una escena amorosa que obsesiona al narrador y también a la narración: la imagen de la mujer amada como común a otro hombre, promiscua, tal vez colectiva. La arcaica madre tierra original que es la mujer de todos en una remota tribu donde las mujeres deciden y los varones discurren pero obedecen.

Para llevar adelante el relato, la narración se vale de técnicas diversas, desde la reflexión ensayística hasta la acción sexual morosamente descrita, el ramalazo lírico y la parodia *camp*, el diálogo ideológico y la viñeta costumbrista.

The lyrical vision of María Luisa Bombal

Celeste Kostopulos-Cooperman

Thamesis, London, 1989, 84 páginas.

La crítica actual está volviendo sobre la obra de Bombal, narradora chilena afincada en Argentina y cuyos relatos de ambiente fantasmal y elocución poemática tanto tienen que ver con cierta zona de la literatura rioplatense.

Kostopulos parte de la sugestión que la palabra como cadencia y ritmo tiene para Bombal en calidad de fundamento inventivo y control del discurso. En ello reside el carácter lírico de su narativa, tantas veces puesto de manifiesto por los especialistas.

Los protocolos que la autora tiene en cuenta son *La última niebla, La amortajada, Las islas nuevas, El árbol* y *La historia de María Griselda.* A través de ellos estudia no sólo el lirismo narrativo de Bombal, sino también la problemática de la identidad femenina que dramatiza sus ficciones. La mujer es vista, entonces, como un ser conflictivo y aún trágico, que no puede conciliar su mundo interior con la exterioridad de lo social y lo histórico.

Una minuciosa bibliografía sirve de complemento al estudio, de modo que se pueda rastrear la opinión de los estudiosos a través del tiempo respecto a una escritura no todo lo notoria que merecería serlo.

Manual de análisis textual

Milagros Ezquerro, Eva Golluscio de Montoya, Michele Ramond

France-Ibérie Recherche, Toulouse, 1988, 274 páginas.

La proliferación de escuelas críticas, con sofisticadas jergas y densos fundamentos teóricos, ha enrarecido el mundo de la lectura en lugar de ordenarlo. Por ello se agradece, siempre, la aparición de trabajos como éste, debido a tres prestigiosas hispanistas de Toulouse, pues, a pesar de sus aparentemente módicos propósitos didácticos, sirve para abordar los textos literarios sin perder la noción de lectura literaria. Así vemos cómo las entidades se desmontan y a seguido se reconstruyen, quedando el texto analizado y, a la vez, respetado en su realidad.

El libro examina protocolos narrativos, poéticos y dramáticos. En el primer bloque se aborda a Carlos Fuentes, Manuel Puig, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez. En el segundo, a Jorge Guillén, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Miguel Hernández y Clara Janés. En el tercero, *La señorita de Tacna,* de Mario Vargas Llosa.

La novela moderna hispanoamericana. Un ensayo sobre el concepto literario de modernidad

Fernando Burgos

Orígenes, Madrid, 156 páginas.

Los estudios sobre el modernismo hispanoamericano menudean. Más escasos son los que intentan vincular este movimiento estético y filosófico con el más amplio panorama de la modernidad occidental. Las páginas de Octavio Paz al respecto son, como en otros campos, una avanzadilla y un aporte clásico.

El profesor Burgos insiste en esta temática, a partir de precisiones conceptuales en torno a si existen una o más modernidades, y en cuanto a la mancha que ocupa el movimiento modernista, con figuras fronterizas de difícil catalogación (Rodó, Martí). Luego deriva hacia la narrativa urbana, para concluir con una precisión ideológica acerca de la modernidad estética como una poética del vacío y el silencio.

Por la abundancia de los apoyos bibliográficos y el orden expositivo, este libro se incorpora a la meditación hispánica acerca de un tópico del cual se la considera alejada cuando no extraña.

La cuentística de Virgilio Piñera: estrategias humorísticas

Carmen L. Torres

Pliegos, Madrid, 1989, 133 páginas.

La obra del cubano Piñera (1912-1979) ha sido fácilmente encasillada en el mundo del absurdo y la crueldad. Menos visible se aparece, en cambio, su relación con el humor. La profesora Torres se concentra en este aspecto de la obra piñeriana, contando con el apoyo conceptual de Bergson, Freud, Jorge Mañach (investigador cubano del humor nacional) y los aportes de Mathew Winston sobre el absurdo y el grotesco.

Humor negro, humor absurdo, humor grotesco y «choteo» cubano son revisados a la luz de protocolos tomados de los libros de Piñera, para dispararse, como conclusión, hacia la visión del mundo que el cubano tiene: un mundo en que la vida no puede discernirse como ética (ni premios ni castigos) sino como mero curso vital, en medio del cual, el hombre balbucea como un niño, ignorando que protagoniza una tragedia.

La poesía de Humberto Díaz Casanueva

Evelyne Minard

Prólogo de Saúl Yurkievich,

Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1988, 216 páginas.

La poesía es definida por el chileno Díaz Casanueva como agonía (en el sentido clásico de lucha) y amargo juego dialéctico. A partir de estas sugestiones, la autora se adentra en el estudio del poeta, apoyándose en los ensayos de Freud sobre el sueño, ya que advierte cierto inquietante parecido estructural entre el sueño y la invención poética.

La poesía como exorcismo contra la soledad, en paradójica afirmación narcisística del yo y paralela disolución del mundo, lleva al intento de comunicación por medio del lenguaje, que desemboca en una constatación trágica: las palabras sirven tanto para comunicar a los hombres como para obstaculizar su comunicación. El lenguaje tiene su propia lógica, que no es manifiesta, sino oculta. La poesía se inscribe en esta densa zona de revelación y mostración, en un juego ambiguo y dialéctico, en una frontera incierta.

La investigadora se vale de procedimientos de análisis formal y estructural, pero su preocupación es «temática». Así aborda los tópicos del espejo, la sombra, el doble, la enajenación, la soledad y la muerte, para culminar en otro intento freudiano: la novela de los orígenes.

La obra de Carlos Fuentes: una visión múltiple

Ana María Hernández de López (editora)

Pliegos, Madrid, 1988, 383 páginas.

El otorgamiento del Premio Cervantes a Carlos Fuentes, en 1987, movió a la Universidad del Estado de Mississipi a organizar tres jornadas de estudios sobre la obra del escritor mexicano. Los materiales de dicho simposio han sido distribuidos en la presente entrega y en un volumen de la editorial Beramar, *Interpretaciones de la obra de Carlos Fuentes.*

En el presente se exhuman un texto del propio Fuentes, «La tradición literaria latinoamericana» y unos cuarenta trabajos que abordan la novelística, la cuentística, la dramaturgia, la ensayística y el conjunto de la obra de Fuentes, con un apéndice de actualización bibliográfica a cargo de Teresa Valdivieso.

José Emilio Pacheco ante la crítica

Hugo J. Verani (editor)

UNAM, México, 1987, 307 páginas.

Nacido en 1939, el mexicano Pacheco ha cumplido una nutrida obra de poeta y narrador, cuyo abordaje crítico es tan copioso que permite ya elaborar antologías como la presente, donde se reúnen trabajos ya publicados sobre aspectos de la obra pachequiana.

Se incluyen textos de Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, José Miguel Oviedo, Andrew Debicki, Thomas Hoeksema, Julio Ortega, Livia Soto, Agnes Gullón, Bárbara Bockus Aponte, Ignacio Trejo Fuentes, Margo Glantz, Raúl Dorra, Yvette Jiménez de Báez y del propio editor del volumen.

Una bibliografía de la obra reunida y dispersa de Pacheco, así como de los artículos a él consagrados, completan el contenido del presente *reading.*

Colección de poesía

Ediciones Cultura Hispánica

ICI-Quinto Centenario, Madrid, 1989.

En sus últimas entregas, esta colección presenta *El fabulador y otros poemas* del dominicano José Enrique García (1948), que reúne composiciones de sus libros *Meditaciones alrededor de una sospecha, El fabulador, Del ritual del tiempo y los espacios* y *De cuando la miraba pasar.*

De Joaquín Balaguer, narrador, ensayista y poeta dominicano que ha ocupado repetidamente la presidencia del su país y cuenta con una copiosa obra a partir de *Psalmos paganos* (1920), el volumen *La venda transparente,* última colección de poemas que alude a la ceguera de su autor y al acto poético como un fenómeno visionario.

Llama de amor viva, del colombiano Fernando Charry Lara (1920), antologa su obra en conjunto, tomando piezas de *Nocturno y otros sueños* (1949), *Los adioses* (1963), y *Pen-*

samientos del amante (1981). Su inquietante poética puede caber en estos versos de «Fantasma»: «...de pronto la evidencia/ de no ser ni haber sido/ de sólo ser silencio/ solamente vacío.»

Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig.

Jorgelina Corbatta

Orígenes, Madrid, 1988, 137 páginas.

La noción de mito personal apela al psicoanálisis aplicado y se vincula con la más profana de demonio interior: escena primaria que retorna obsesivamente, catarsis, creación de un imaginario individual. En este sentido, la obra de Puig es inmanente y buceadora del espacio íntimo. Pero, en otro sentido, se dirige y se vale de elementos de la «cultura popular», de modo que se apoya en construcciones exteriores, a las cuales interpela de modo crítico.

La autora explora ambas vertientes de la obra puigciana invocando modelos como cierto Freud, Charles Mauron y Claude Levi Strauss, que se dirigen, los dos primeros, al «adentro» y el tercero, al «afuera» del espacio investigativo.

En otro orden, el libro aporta un intento riguroso de clasificación en la narrativa de Puig, dividida en tres ciclos: el de Coronel Vallejos, el de Buenos Aires y el de América. En cuanto a la cultura de masas, se invoca a Dorfles y Eco, entre otros, lo cual permite sintetizar las dos vertientes en el manejo de lo kitsch como respuesta estética a lo siniestro. Se trata de un estudio útil y sugerente por el hábil entrecruzamiento de códigos donde se asienta, y su conciliación inteligente.

El viajero de Agartha

Abel Posse

Plaza y Janés, Barcelona, 1989, 184 páginas.

Posse, diplomático y escritor argentino (Córdoba, 1936) suma títulos y premios en cantidades comparables: *Los bogavantes, La boca del tigre, Los perros del Paraíso, Los demonios ocultos, Daimón,* son sus novelas precedentes.

En este texto aborda el tema del supuesto o explícito (si cabe) esoterismo nazi. Un agente hitleriano recibe del Caudillo (ya, de hecho, vencido en la guerra) el encargo de llegar a un punto mítico del Asia Central, la ciudad bíblica de Agartha, donde reside una fuerza misteriosa que le permitirá reconducir el curso de la contienda. El agente llegará el día en que la guerra expira en Europa y el punto buscado es la muerte. Una reflexión narrada acerca del nihilismo nazi y su culto al Thánatos.

Posse se vale de distintos códigos para urdir su fábula: datos sobre el ocultismo, libros de viajes, intrigas de agentes secretos, estética de cómic, o sea del texto como ilustración de una viñeta que sintetiza una secuencia, que es como cine congelado. Quizás, al fondo, haya una concepción mesiánica y conspirativa de la historia, pensada, en la perspectiva nazi, como una persecución que las fuerzas superiores y luminosas sufren por parte de una conjura privada de seres inferiores y oscuros. Sabemos que el planeta es más o menos esférico y que el par arriba/abajo no representa nada estable.

Y esa es la moraleja de Posse y sus personajes: que la busca del centro, la fuerza y la superioridad se relativizan en esta pelota que gira en el espacio, objeto de un juego desconocido y que identificamos como «nuestra» tierra.

B. M.

A los 500 años del choque de dos mundos. Balance y prospectiva

Adolfo Colombres (coordinación y prólogo)

Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1989, 234 páginas.

El Quinto Centenario está produciendo un océano de literatura en el que corremos riesgo de ahogarnos. Algo flotará a la deriva y es posible que el equipaje llegue a puerto. La historia está hecha de navegaciones y naufragios, según quiso el cronista.

El escritor argentino Adolfo Colombres, buen conocedor de la antropología americana, viajero, desterrado y novelista a ratos, ha proyectado este volumen con el propósito, visible y plausible, de recoger voces del continente nuevo. Entre ellas, en primer plano, las voces de los indios, que son americanos y, a la vez, viven en la marginación, justamente, a partir del proceso histórico del descubrimiento y la conquista. Así pasan las colaboraciones de Javier Lajo, Ramiro Reynaga, Víctor de la Cruz y Eulogio Frites. Luego viene los aportes de los antropólogos: Guillermo Bonfill, Rodolfo Stavenhagen, Miguel Alberto Bartolomé, Nahmad Sittón, Alicia Barabas, Orlando Fals Borda, Nemesio Ro-

dríguez, Stefano Varese, Isabel Hernández y Roque Barrios.

Escritores de ficción aportan sus reflexiones en las firmas de Ernesto Cardenal, Dina Picotti, Ticio Escobar, Jorge B. Rivera, Néstor Taboada Terán, Juan Gustavo Cobo Borda, Blas Matamoro, Abel Posse. Completan la entrega una serie de documentos: palabras del Papa actual, la declaración indigenista de Sevilla y el manifiesto del Consejo Indio de Sudamérica.

Cuando tanto abundan las opiniones europeas sobre el tema, resulta útil y enriquecedor poner a tono unas voces de América, pues, con choque o sin él, América es y sigue siendo un lugar de encuentro de culturas, es decir, de contrastación y diálogo.

Nova narrativa argentina

Edición de May Lorenzo Alcalá

Traducción de Heloisa Jahn, Sergio Molina y Rubia Prates Goldoni.

Iluminuras, São Paulo, 1990, 247 páginas.

A partir de 1970, se desarrolla en Argentina una narrativa que, por paradójica condición, debe su variedad a su falta de programas. No se tiende precisamente a nada definido, por lo cual se obtienen todos los resultados posibles. A ello se agregan otras circunstancias que avivan el panorama aquí resumido: que sus autores estén en actividad, que se haya pasado por el trasfondo trágico de la dictadura, que algunos de los nombres habiten o hayan habitado el destierro.

Nacidos en los años 40, estos escritores personifican la crisis social, económica y política de su país y su escritura así lo señala, a veces de un modo documental, otras, de manera alegórica, sin que falte la reflexión autocrítica de la literatura sobre sí misma.

Desfilan por estas páginas cuentos de Jorge Mansur, Fernando Sánchez Sorondo, May Lorenzo Alcalá, Alicia Steimberg, Pacho O'Donnell, Ricardo Piglia, Héctor Libertella, Juan Carlos Martini Real, Leonardo Moledo, Blas Matamoro, Jorge Asís, Diego Angelino, César Aira, Liliana Heker y un estudio panorámico que sitúa con habilidad al lector extranjero, de Silvia Inés Cárcamo.

Aproximaciones realistas, alegorías, trampas de la memoria, parodias de textos clásicos, crítica de costumbres, caricaturas de lo cotidiano, permiten, junto a la diversidad de entonaciones y de técnicas, observar con rapidez un período aún vivo e incierto de las letras argentinas.

Richard Wagner, el visitante del crepúsculo

Arnoldo Liberman

Editorial Gedisa, Barcelona, 1990.

Quizá para introducir la lectura a *Wagner el visitante del crepúsculo* podría comenzar con una cita del mismo autor. Liberman dice que el amor es «el único que hace de la enajenación un entusiasmo urgente, un frenesí acumulativo e instantáneo. «Insisto —el que insiste es Liberman—: esa mentira es la única verdad posible». Con esta frase, que no la traigo a colación como síntesis sino como entrada a este cuerpo verbal, Arnoldo Liberman recurre a una obsesión que es central en todos sus libros: la fascinación por la pasión amorosa como mentira que justifica o que da sentido a la vida que, con definición ya antigua, se sustenta en la verdad de la muerte, la que carece por antonomasia de significado. Carece de significado pero tiene una cualidad que a muchos románticos ha atraído: es absoluta, carece de relatividad. Tal vez provenga de aquí la atracción que Liberman siente hacia el romanticismo y que impregna las páginas de este libro. El otro, como ofrecimiento de una posibilidad de trascender nuestra soledad y nuestra carencia ontológica, se muestra en sus escritos como un puente hacia lo absoluto, no ya la muerte que antes mencionábamos sino la vida en su momento de mayor plenitud en la cual, la pasión misma se ha desprendido de —son sus palabras— «la mentira del cuerpo». El invitado ausente, ausente como agonista pero presente en la sintaxis de todas estas páginas, es la religión: sus promesas de absolutos y sus condenaciones de lo relativo, su oferta, a lo relativo, de la simetría sin fisura y, mientras lo seduce con este *spot* publicitario, su condena de la naturaleza caída, su esencial falta, su inconstancia de la cual habrá de desprenderse para alcanzar la verdad verdadera. Si queremos leer esta obra de una manera dialogada tal vez deberíamos invocar nosotros mismos a otros agonistas y a la manera de los autos sacramentales encarnar a la conciencia crítica, al yo ilusorio y a otros momentos del pensamiento occidental y oriental que enriquecería nuestra lectura de este romántico irreductible de Arnoldo Liberman.

En esta búsqueda de lo absoluto, que Liberman centra en algunas obras de Wagner, no es la ideología ni la religión el medio para alcanzarlo sino algo menos pretencioso y tal vez infinitamente mayor: el amor, denodado y

exaltado en estas páginas como la experiencia más sagrada porque reúne en su abrazo los dos lados de una misma herida. Reunir esos lados no es crear una cicatriz sino devolver al cuerpo su unidad perdida. Si el yo no coincide consigo mismo es porque no contiene en sí a lo otro. La pasión amorosa opera como abolición de este inflacionado aplazador para así reunir a la persona en el mundo. Liberman no es conclusivo sobre esto, y cuando escribe sobre *El holandés errante* o *Tristán e Isolda* asoma en sus pensamientos y descripciones el temblor de una herida aún fresca: la de nuestra condición de exiliados de nuestra única patria; no una promesa bíblica o histórica, sino aquella que se origina en nuestro propio deseo y que tiene como referente a la infinita otredad del otro.

Poemas

Carlos Drumond de Andrade
Traducción de Renato Sandoval.
Prólogo de Ana María Gazzolo
Tierra Brasileña, Lima, 1990

Carlos Drumond de Andrade (1902-1987) se incorporó muy joven a la vanguardia (modernismo brasileño), pero a diferencia de Mario y Oswald de Andrade cultiva una poesía poco nacionalista: no son los mitos y los ritos del Brasil sino un lenguaje más universal. Tampoco es que Oswald de Andrade fuera un producto típico: trascendió lo natal con el entroncamiento vanguardista; pero Andrade está más despojado y su cercanía a lo autóctono viene por su relación con la intimidad de la vida diaria, ni lo telúrico ni lo sublime: la reflexión de lo cotidiano, la expresión de la soledad y los encuentros de todos los días. Lo dijo en unos versos que la prologista, Ana María Gazzolo, cita: «El tiempo es mi materia, el tiempo presente, los hombres presentes, la vida presente».

En Drummond se da una clara conciencia de la materia poética: es decir de las palabras, aunque, sin embargo en ocasiones lo olvide y construya una poesía cercana a la retórica. Es, en este sentido, una poeta desigual, pero con aciertos de importancia. Uno de los poemas de esta antología es buena muestra de lo primero, *Procura da poesia* (Búsqueda de la poesía), que concluye con este verso: «Acércate más y contempla las palabras», verso que hubiera gustado a Roland Barthes y, probablemente a Mallarmé. El poder de la palabra y el poder del silencio, la concreción espacial de los signos. Es, tal vez, uno de los mejores poemas de esta pequeña antología.

Figuraciones

Francisco Segovia
Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989.

Francisco Segovia es una de las nuevas voces literarias de mayor interés en el panorama cultural mexicano. Autor de varios libros de poesía, cuenta, además, con diversos trabajos ensayísticos, recogidos en parte en *Ocho notas* (1985). Recientemente ha sido incluido en la antología *La sirena y el espejo,* (El tucán de Virginia, México).

Figuraciones recoge varios ensayos de Francisco Segovia en los que subsiste una visión gramática de las culturas, de los signos de nuestras culturas. No está explícito, Segovia ha convertido sus resortes críticos en estructura, pero una lectura atenta podrá hacer evidente alguno de ellos, como puede ser la división (simbólica) entre lengua natural y segunda lengua (estudiada, como tantas otras cosas que interesan a Segovia, por Marshall Urban), tema estudiado, desde otro punto de vista, por el psicoanálisis. Entre la creencia o vivencia de los signos como naturales, y por tanto pertenecientes a una verdad inmanente, y la conciencia crítica que ve al signo como una metaforización inacabada, defectiva, oscilan estos trabajos. Están escritos con un lenguaje que debe algo a lo narrativo, de ahí que las ideas se vean arrastradas en ocasiones, por la fuerza de cómo se cuenta, de cómo se razona. Ensayos obsesionados por los límites, sugeridores de una teoría de los límites, en los que vemos aparecer al excéptico, pues Segovia piensa que todo límite es una ficción conceptual, como tal vez lo sea la conciencia, esa facultad que se desdobla en objeto cada vez que quiere dar razón de sí.

Junto a la reflexión sobre ciertos lenguajes científicos o filosóficos, Francisco Segovia escribe sobre dos poetas poco conocidos, autores ambos de un solo libro, Federico Angulo y Jorge Gonzalez Durán. Es destacable también el trabajo que dedica a Elías Canetti donde el escritor mexicano analiza con inteligencia la voluntad artística del escritor judío: labrar una máscara para la posteridad, ser el autor de una autobiografía, no de una vida. ¿No se podría, en alguna medida, aplicar esto mismo a Thomas Mann?

Sólo quiero señalar, por último, el valor de una voz auténtica que habrá de darnos muchas sorpresas y que ya nos hace evidentes que los «saltos de la razón» tienen como apoyo la imaginación más viva.

El cuerpo y la letra, la cosmología poética de Octavio Paz
Javier González
Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1990.

Javier González (Colombia, 1954) intenta una aproximación a la obra de Paz a través de los siguientes temas: el tiempo y la historia, su relación con Oriente, la relación norte/sur, la concepción del sujeto y el cuerpo, el arte y la crítica, la palabra y el signo, vida y muerte, etc. El libro va acompañado de una bibliografía del autor estudiado y de una bibliografía de las obras de Paz citadas en el texto. Discutir en una nota breve las tentativas de González por entender el mundo de Paz, sería un desafuero, pero no lo es no advertir que el mundo referencial de González es estrecho, innecesariamente parco y con grandes carencias de precisión en los conceptos, lo cual sorprende porque en el prólogo parece prometer una obra más precisa: una imagen general no significa desatención a lo particular y en doscientas treinta y tres páginas se pueden decir muchas cosas. Pero, tarea menor de este fichador de libros, señalaré que en la bibliografía de Paz faltan libros suyos de gran importancia como *Conjunciones y disyunciones, Sombras de obras, Xavier Villaurrutia*... En la bibliografía sobre Paz consultada por el crítico hay ausencias notables que no se entiende cómo no las ha leído, no sólo artículos de gran valor sino libros. ¿A qué se deben estos descuidos? Tal vez debería decir que el libro está bien intencionado desde un punto de vista crítico, pero me temo que no ha hecho el esfuerzo suficiente por profundizar en una obra que, por supuesto, ya lo sabíamos, es importante, tan importante como para pensárselo dos veces, o tres.

J. M.



Los libros en Europa

Arquitectura griega
Roland Martin
Editorial Aguilar, Madrid, 1989.

Este volumen forma parte de una rica colección que la editorial Aguilar proyecta ir publicando. Su autor, arqueólogo francés nacido en Alta-Saona en 1914 ha llevado a cabo en este libro una labor de indudable interés en la que nos muestra, con una documentación fotográfica de sorprendente calidad, los orígenes de la arquitectura occidental, desde la Creta minoica a la expansión de la arquitectura helenística en el mundo antiguo. Martin analiza y explica las peculiaridades de la arquitectura micénica, las configuraciones de las ciudades griegas, la arquitectura religiosa y la civil.

Una de las peculiaridades de este espléndido libro es que introduce el estudio de los palacios cretenses dentro de la historia de la arquitectura griega. Martin justifica dicha parentela a través de la influencia de la micénica y, obviamente, debido a las relaciones políticas que influyeron no solamente en su mitología y literatura sino en la concepción de sus espacios privados y públicos.

La documentación fotográfica, profusa, está acompañada de planos a escala tanto de conjuntos como de edificaciones unitarias, de alzados y plantas que ayudan a su comprensión.

Teatro y literatura en la sociedad barroca
José Antonio Maravall.
Edición corregida y aumentada al cuidado de Francisco Abad.
Editorial Crítica, Barcelona, 1990.

Esta edición amplía la original de 1972 con los capítulos comprendidos en el apartado «Relaciones de dependencia e integración social» «Criado, graciosos y pícaros» y «Teatro, fiesta e ideología en el barroco». Los trabajos de Ma-

ravall, sobre el Renacimiento y el barroco son ya considerados de importancia primera. Su rigurosidad en el estudio de los documentos y sus profundos conocimientos de las literaturas de esas épocas unidos a su conciencia crítica acicateada con las disciplinas más modernas, le ha situado dentro del panorama de nuestros historiadores en el lado más científico de esta disciplina.

La tesis central de su visión del teatro barroco puede resumirse (con todo lo que tiene de simplificación) en esta idea: el teatro barroco trata de persuadir y el repertorio de estos recursos conforman esta cultura que trata de, por influjo de los príncipes de las monarquías reinantes, difundir, hacer propaganda de «los nuevos regímenes de dominación social, con fines de integración». Para llegar a esta conclusión, Maravall analiza las guerras intestinas, revueltas, crisis económica, etcétera, del siglo XV y XVI que junto a la tecnificación y racionalización de la política fortalece el absolutismo monárquico. Si pensamos en muchas obras de Lope y Calderón, Tirso de Molina y otros, es fácil asentir en la evidencia de esta voluntad pragmática y propagandística, persuasiva, pero también veremos que en ese teatro hay algo más que consignas, quiero decir, que escapa a el catecismo político de la época. Hay ortodoxia y heterodoxia, y Maravall menciona muchas de ellas. En otras obras suyas; *La oposición política bajo los Austrias* (1972) y en *Estudios de historia del pensamiento español* (1975) se ha extendido con profundidad sobre estas disidencias.

El feísmo modernista

Pedro J. de la Peña

Hiperión, Madrid, 1990

Si pensamos de una forma poco crítica en el modernismo, si atendemos a la significación que se ha ido extendiendo desde principios de siglo, dentro de la lengua (no dentro del pensamiento literario), esta palabra se hace sinónima de lo que, en parte fue: el fulgor de los brillos, las caracolas fónicas, los decorados imaginativos con un no sé qué de cartón piedra, la exaltación de una belleza sublime, idealizada. El poeta, novelista y crítico, Pedro J. de la Peña ha querido mostrarnos en esta antología comentada, el retorcimiento del cuello del cisne a través de sus propios agonistas, Manuel Reina, Salvador Rueda, Valle-Inclán, Manuel Machado, Villaespesa, Juan Ramón Jiménez, Agustín de Foxá y otros. Es una antología del modernismo feísta español. En palabras de De la Peña: «La tarea que me he propuesto en esta antología es mostrar algo de lo mucho que el modernismo encierra sobre las angustiosas verdades de la España de finales del siglo XIX y principios del XX (...) Y que, debajo de las suntuosas máscaras venecianas, aparezcan los rostros marcados por la desilusión dela vida, la enfermedad de vivir y el cansancio generado por esa fuga permanente de lo vivo». Revelar el lado en sombra de la historia y de la vida personal, el lado de donde surge el otro lado de la voz que aspira a conocerse, a mostrarse, y en ocasiones, a aceptarse en la fatal reconciliación con lo perecedero. Con este nuevo trabajo de Pedro J. de la Peña, tenemos una nueva aproximación a uno de los movimientos más importantes de nuestras letras. ¿No ha sido el modernismo un diálogo con el tiempo y con la modernidad (con su significado) que se inauguraba de manera decisiva con el simbolismo? El «trascielo del cielo azul» de Juan Ramón es negro, como la noche blanca de Mallarmé donde la nada «s'honore».

El intelectual y la política

Juan Marichal

Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, CSIC, Madrid, 1990.

Este libro recoge cuatro conferencias dictadas por el profesor Marichal en la primavera del 89 en la Residencia de Estudiantes; es, además, la primera publicación de esta casa después de muchos lustros de silencio. Importancia doble, pues. Por un lado, estos interesantes textos, por el otro, la recuperación de una actividad editorial unida, como se sabe, a una de las experiencias más importantes en la historia intelectual del primer tercio de siglo.

Juan Marichal trata aquí a cuatro intelectuales: Unamuno, Ortega, Azaña y Negrín. De los cuatro hace un ligero bosquejo biográfico y los sitúa políticamente frente a las vicisitudes de su tiempo. Vemos a un Unamuno que, demandando una sociedad que pudiera producir un *affaire Dreyfus* (que pudiera darse en ella la capacidad crítica, claro) critica a los solidarios con Francisco Ferrer, condenado a muerte en 1909 a raíz de los sucesos de la Semana Trágica de Barcelona. Este individualismo ligeramente irresponsable motivó la ruptura con Ortega, quien se manifestó duramente contra Unamuno. Marichal no es muy conclusivo respecto a Unamuno y lo define, tal vez con benevolencia como «un hombre bueno pródigo de sus sueños».

Marichal define a Ortega como al intelectual que quiso, desde muy joven, *no-ser Unamuno*, y que extendió la política como educadora del pueblo. Quizá de Azaña, pueda decirse de manera sintética, esto que señala Marichal: «mantenía que no había habido verdaderamente un Estado en España desde los tiempos de los *ilustrados* del siglo XVIII». Con Negrín cierra Marichal esta búsqueda de nuestros más inmediatos (y críticos) orígenes democráticos. Tarea, pues, la de este libro de restitución y visión.

¿Qué? La eternidad

Marguerite Yourcenar

Traducción de Emma Calatayud

Alfaguara, 1990.

Con este título rimbaudiano concluye la obra de la gran escritora belga Marguerite Yourcenar; no sé si una gran novelista (aunque *Opus Nigrum* es una obra excelente), pero si una gran escritora. Quiero decir que no es el género sino la facultad encantatoria y lúcida de su escritura la que la constituye en una creadora excepcional, autora de obras tan inolvidables como *Recordatorios, Archivos del Norte, Como el agua que fluye, Memorias de Adriano,* etcétera. Este último libro es la reconstrucción de su mundo de niña y adolescente. Como en otros escritos autobiográficos, Yourcenar refleja no el yo sino el mundo que vivió esa persona. Gran lección sesgada. Lo que aparece es el mundo, visto desde la madurez, con la ayuda del acarreo de la erudición histórica y de los archivos familiares (cartas, recuerdos de los familiares y amigos, fotos, sutilmente, casi proustinamente) interrogados por una mirada inteligente y compasiva, lúcida y amorosa. Yourcenar disuelve los datos en la narración, en la novelización dando a lo histórico la calidad de la fábula, de lo imaginario y, reversiblemente, a lo novelístico el valor de mostrar el curso de la vida.

Los siete pilares de la sabiduría

T. E. Lawrence

Traducción de Alberto Cardín

Júcar, Madrid, 1989.

No es necesario recordar lo que han dicho Borges y tantos otros grandes escritores sobre este libro: ya es un clásico y un libro de una gran singularidad. Ahora podemos volver a leerlo en una magnífica traducción del ensayista Alberto Cardín.

Thomas Edward Lawrence, llamado Lawrence de Arabia, fue un escritor y agente político británico nacido en Tremedoc, País de Gales, en 1888 y fallecido en Moreton, Dorsetshire, en 1935 de un accidente de moto o tal vez no tan accidental. Tras estudiar en Oxford participó en diversas excavaciones en Oriente medio y Egipto. Era un hombre de una cierta erudición clásica (tradujo a Homero) y con conocimientos amplios de historia. En enero de 1914 se unió al Sinai survey de lord Kitchener, servicio militar de inteligencia disfrazado de empresa topográfica, y, poco después entró en la oficina árabe de El Cairo. Aliado al príncipe Faysal, líder del ejército árabe de liberación, dirigió sus operaciones tácticas y se apoderó de al-Aqaba, después de muchas vicisitudes y controversias, políticas y personales. Su apoyo permitió al general Allenby vencer en Gaza y entrar posteriormente en Damasco con Lawrence que soñaba en la fundación de una gran nación árabe ligada al imperio británico. Esto dio juego a una confusión de imágenes de Lawrence respecto al mundo árabe y una cierta utilización del líder por parte de la inteligencia británica. Gran Bretaña y Francia se habían repartido ya, en el Tratado de Sykes-Picot (1916) los territorios ocupados aún por los turcos. Este reparto fue confirmado en Versalles en 1919. Lawrence, que había sido consciente del engaño, abandonó sus actividades y se alistó en la R.A.F. con nombre falso, pero fue descubierto. Después de algunos avatares acabó trabajando (1930-35) en lanchas y motores de automóviles. Esta obra que nuevamente se publica en España salió a la luz en edición muy reducida en 1926. Un año después publicó *Revuelta en el desierto* y, en edición póstuma, *La mina* (1955).

Autobiografía, 1872-1914

Bertrand Russell

Edhasa, Barcelona, 1990.

Bertrand Russell (1872-1970), llamado Bertie por su amigos, fue un hombre peculiar, muy inglés, incluso en sus disidencias. Este diario, que lo es gracias a sus cartas (pertenecientes a Russell y algunos interlocutores públicos y privados), está redactado en 1949 y publicado en inglés en 1967. En él apenas si expone el desarrollo de sus ideas filosóficas y políticas, aunque hay muchas referencias a la elaboración de estas ideas. Quizá no lo hizo por-

que es un trabajo que desarrolló de manera teórica en otros escritos. El libro está precedido por un pequeño prólogo en el que Russell declara que los dos motivos que han movido su vida han sido el deseo del amor y el del conocimiento. Es verdad que estuvo dedicado con gran intensidad a la lógica. El creyó que las matemáticas podían explicarse a través de la lógica. Estas memorias nos muestran a un hombre que parece enfrentarse con la inmediatez de la vida. Sorprenden sus larguisímos períodos de abstinencia y el poco interés que se tomó por las artes en general. Es curiosa su amistad con el gran traductor e introductor de la cultura griega clásica, su mención de Eliot que fue alumno suyo y en el que no se detiene demasiado, o algo que parece un lapsus, el olvido en estas páginas de Wittgenstein, que fue alumno suyo, y a quien conoció en 1911. ¿Por qué? No lo sabemos, pero este libro incurre en ausencias significativas. Aunque hay presencias retratadas con gracia e interés, como sus referencias a Whitehead con quien escribió una de sus principales obras. De cualquier forma nos muestra su carácter controvertido (como su inteligencia), sus extremidades, su pacifismo a ultranza, sus crisis intelectuales, sus múltiples matrimonios, casi como un guadiana que aparece y desaparece sin grandes sorpresas, su curiosa relación con la victoriana tía Agatha, su sencillez y excéntrica manera de estar en nuestro siglo.

Ezra Pound

Noel Stock,

Traducción de Ana Sánchez,

Ediciones Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1990.

Las ediciones de Alfonso el Magnánimo cuenta ya con algunas obras en su catálogo de principal interés en el mundo editorial. Por poner un par de ejemplos: la biografía de Baudelaire de Claude Pichois y Jean Ziegler, y las obras completas de Juan Gil-Albert. La biografía que ahora publica de Ezra Pound es importante: no contábamos en nuestras letras —que yo sepa— con una obra de tal extensión y erudición sobre uno de los poetas más importantes del siglo XX. Ezra Pound nació en Hailey (Idaho), el 30 de octubre de 1985 y murió en Venencia el 1 de noviembre de 1972 siendo enterrado en el cementerio de la isla de San Michele.

El lector de este libro podrá encontrar a una figura contradictoria y singular, sensible y ampulosa, a un gran poeta y crítico perspicaz y, también, a un poeta menor y a un crítico despistado y excéntrico. Pound, como sus propios *Cantares*, fue un hombre desmesurado. Noel Stock bucea y pone en pie al joven Pound agitador de las nuevas corrientes literarias, o más exactamente de algunos nombres — desconocidos entonces— que él daría a conocer en revistas como *Poetry* (Chicago): me refiero a Eliot, Robert Frost, W. B. Yeats. Además hizo posible la edición de *El retrato de un artista adolescente* (1916) y del *Ulises* (1922), obras que defendió con tenacidad además de procurar para su autor todo tipo de ayudas económicas. Lector lúcido, corrigió el borrador de *The Waste Land* de Eliot, cuya edición facsímil (con las correcciones de Pound) editó en 1971 la viuda de Eliot, Valerie Eliot.

Pound comenzó los cantos —sin mucha conciencia de las proporciones y del mundo que este libro contendría— en 1915. Stock cita a Pound al respecto: «Estoy trabajando también un poema criselefantino de una longitud inconmensuralbe que me tendrá ocupado las próximas cuatro décadas a menos que acabe siendo un aburrimiento». En realidad le ocupó el resto de su vida.

La controversia fascista de Pound no queda aclarada del todo en este libro. Tampoco está osucurecida. Quizás, es cierto, hubiera necesitado demasiadas páginas y citas de documentos, además de cierto trabajo ensayístico que mostrara el mundo ideológico de Pound y su afinidad con el fascismo. La historia que sigue es bien conocida. Con la entrada de los aliados en Italia Pound fue detenido y después de varios meses de arresto en un campo donde habían confinado a los mayores criminales del ejército americano, fue enviado a Estados Unidos, donde fue analizado por psiquiatras e internado en el hospital St. Elizabeths desde 1945 a 1958 fecha en que fue expulsado del país: murió taciturno y descontento de lo que había escrito. En una entrevista confesó que había llegado a comprender lo que importaba pero que ya era demasiado tarde. No sabemos lo que comprendió; pero nos queda su inmensa obra.

Cancionero

Guido Cavalcanti

Edición de Juan Ramón Masoliver, Siruela, Madrid, 1990.

Excelente introducción y traducción de Juan Ramón Masoliver, quien ya nos tiene acostumbrado a su rigurosidad y bien hacer tanto en la crítica como en la traducción, dos actitudes del escritor poco valoradas en nuestro país pero

que son, en cualquier cultura que se precie, de una importancia central.

Cavalcanti, el primer gran poeta italiano murió el mismo año que Dante comenzó su magna obra, la *Divina comedia,* es, quizá, el mayor representante del Dolce Stil Novo (poetas traducidos, también, por Masoliver). Esta traducción quizá sea —según indica el editor— la primera que se hace completa en cualquier lengua. Masoliver hace referencia en varias ocasiones a Ezra Pound de quien fue amigo y con quien se sintió acicateado en sus estudios de los cancioneros. Masoliver publicó anteriormente de Cavalcanti, *Rimas* (1976) y lo introdujo en su antología de *Dolce Stil Novo* (1983).

Cuentos populares italianos

Italo Calvino

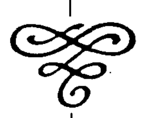
Traducción Carlos Gardinia

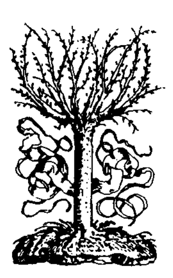
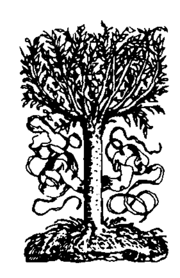
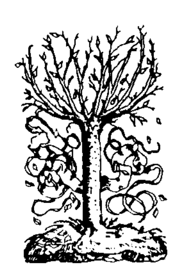
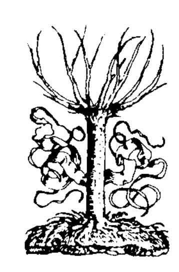
2 vols. Siruela, Madrid, 1990.

Magnífica edición en dos volúmenes de la conocida labor de Calvino (de quien la misma editorial está editando su obra completa) como recopilador y traductor (de los dialectos) de los cuentos populares italianos. De esta manera Calvino se suma a la prestigiosa lista de recopiladores y elaboradores de cuentos, como Charles Perrault (1628-1703), los hermanos Grimm, Guillermo y Jacobo (1786-1859 y 1785-1863), Hans Christian Andersen (1805-75) y algunos otros.

Esta obra viene acompañada de un extenso prólogo de Calvino en el que teoriza sobre el cuento popular y hace historia del mismo. Señala así que fue debido al estudio del folclore de la generación positivista para que algunos recopiladores escribieran al dictado de nuestras abuelas; de esta manera, Angelo De Gubernatis en Siena, Vittorio Imbriani en Florencia, Campania y Lombardía, Domenico Comparetti en Pisa y Giuseppe Pitré en Sicilia comenzaron a rescatar el relato oral. De esta manera «en los últimos treinta años del siglo, y por obra de estos nunca bien ponderados «demopsicólogos» (como por un tiempo quisieron llamarse, con un término acuñado por Pitrè), se acumuló una montaña de narraciones surgida de la boca del pueblo en varios dialectos», escribe Calvino. La labor del gran escritor italiano ha sido llenar una laguna importante. Se carecía en Italia de una compilación de cuentos populares de toda la nación que fuera a un tiempo un libro grato de leer. Lo que aquí podemos encontrar, treinta y cuatro años después de la primera edición original, puede resumirse en estas palabras del compilador: «Quien sepa lo raro que resulta, en la poesía popular (y no popular), construir un sueño sin refugiarse en la evasión, apreciará estos extremos de una autociencia que no rehusa la invención de un destino, esta fuerza de la realidad que estalla totalmente en fantasía. Mejor lección, poética y moral, no podrían darnos los cuentos de hadas».

J. M.



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ENERO 1990

Miguel A. Quintanilla. Nota editorial.

Federico Mayor. En el 50º Aniversario del CSIC.

Emilio Muñoz Ruiz. CSIC, una síntesis de tradición y futuro. Media centuria en la balanza de la ciencia española.

Alejandro Nieto. El CSIC durante el período de la consolidación democrática.

Eduardo Primo Yúfera. Transición en el CSIC.

Carlos Sánchez del Río. La investigación científica en España y el CSIC.

Enrique Gutiérrez Ríos. El Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su gestación y su influjo en el desarrollo científico español.

Manuel Lora Tamayo. Recuerdos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en su 50º Aniversario.

FEBRERO 1990

Julio Abramczyk. Mario Bunge, un filósofo que defiende la idea del progreso científico.

Pedro Laín Entralgo. Augusto Pi i Sunyer y la unidad funcional del organismo.

Manuel García Velarde. Una década de divulgación científica en España: La Barraca de la Ciencia.

Francisco Fernández Buey. Notas para el estudio de la difusión de la obra de Antonio Gramsci en España.

Julio R. Villanueva. La Universidad en la encrucijada: la década de los 90.

José Rubio Carracedo. La ética ante el reto de la postmodernidad.

Anna Estany. Goodman, N. y Elgin, C.: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences.*

José L. Luján López. Galton, Francis: *Herencia y eugenesia.*

José Sala Catalá. Sánchez Ron, J. M.: *1907-1987. La Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas ochenta años después.*

Alberto Elena. López Piñero, J. M., Navarro, V. y Portela, E.: *La revolución científica.*

Enrique Lewy Rodríguez. Palacios Bañuelos, L.: *INSTITUTO-ESCUELA. Historia de una Renovación Educativa.*

MARZO 1990

Pedro Salvador. La labor investigadora del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el cuatrienio 1984-87: un ensayo de valoración.

Natividad Carpintero Santamaría. La fisión nuclear y la Unión Soviética, 1949. Georgi Flerov, recuerdos de un científico.

Vicente Ortega. Algo más que ingenieros. Reflexiones sobre la formación en ingeniería.

León Olivé. Qué hace y qué hacer en la Filosofía de la Ciencia.

Manuel Calvo Hernando. Ciencia y periodismo en Europa y América.

Luis Garagalza. Mayr, F. K.: *La mitología occidental.*

Moisés González García. «*TOMMASO. Campanella. Mathematica*».

Sebastián Alvarez Toledo. Reale, G. y Antiseri, D.: *Historia del pensamiento filosófico y científico.*

Eloy Rada. Hooke, Robert: *Micrografía. O algunas descripciones fisiológicas de los cuerpos diminutos realizadas mediante Cristales de aumento con observaciones y disquisiciones sobre ellas.*

S.F.C. Gamella, Manuel: *Parques tecnológicos e innovación empresarial.*

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef. (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 28 33



ciencia pensamiento y cultura

INSULA 506-507



José Luis Abellán, José M.ª Aguirre, Rafael Alberti, Monique Alonso, Xesús Alonso Amorós, José Luis L Aranguren, Pablo del Barco, Carlos Beceiro, José Luis Cano, Richard A. Cardwell, Antonio Carvajal, Pedro Cerezo Galán, Antonio Colinas, Gaetano Chiappini, Francisco J Díaz de Castro, Antonio Fernández Ferrer, Antonio Gamoneda, Pablo García Baena, José García Nieto, Francisco Giner de los Ríos, Ángel González, Olegario González de Cardedal, José Agustín Goitisolo, Félix Grande, Ricardo Gullón, Rafael Gutiérrez Girardot, Luis Izquierdo, Hugo Laitenberger, Leopoldo de Luis, Oreste Macrí, Golo Mann, Robert Marrast, Rafael Morales, Ciriaco Morón-Arroyo, Allen W. Philips, Michel P. Predmore, Darío Puccini, Geofrey Ribbans, Claudio Rodríguez Fer, Julio Rodríguez Puértolas, Carlos Serrano, Bernard Sesé, Jaime Siles, Jorge Urrutia, Luis Antonio de Villena y Domingo Ynduráin.

REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / FEBRERO - MARZO 1989

Antonio Machado
1875 1939

Foto: Alfonso

AÑO XLIV

ÍNSULA,
LIBRERÍA,
EDICIONES Y
PUBLICACIONES,
S.A.

REDACCIÓN Y
ADMINISTRACIÓN:

CARRETERA DE IRÚN,
KM. 12,200
(VARIANTE DE
FUENCARRAL)
28049 MADRID
TEL. (91) 734 38 00

DEP. LEG.: M.-210-1958
ISSN: 0020-4536

PRECIO DE
ESTE NÚMERO:

900 PESETAS
(INCLUIDO IVA)





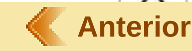
PRECIOS PARA ESPAÑA:

AÑO (12 NÚMEROS): 4.100 PTAS.
SEMESTRE: 2.000 PTAS.
AÑO (12 NÚMEROS) ATRASADO: 4.780 PTAS.
NÚMERO ATRASADO: 450 PTAS.

PRECIOS PARA EXTRANJERO (AVIÓN):

AÑO (12 NÚMEROS):
EUROPA: 6.000 PTAS.
AMÉRICA / ÁFRICA: 7.250 PTAS.
RESTO DEL MUNDO: 8.200 PTAS.




Anterior


Inicio


Siguiente

LETRA INTERNACIONAL

NUMERO 17 (Primavera 1990)



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
7. MANUEL UGARTE Edición de **Nieves Pinillos** 1989. 160 páginas. Rústica.	1.100	1.166
8. RAUL PREBISCH Edición de **Francisco Alburquerque** 1989. 164 páginas. Rústica.	1.100	1.166

EN PREPARACION:

TEOLOGIA DE LA LIBERACION
Edición de **Juan José Tamayo**

EL PENSAMIENTO PERONISTA
Edición de **Aníbal Iturrieta**

HOSTOS
Edición de **Angel López Cantos**

SARMIENTO
Edición de **Victoria Galvani**

EL AGRARISMO DE LA REVOLUCION MEJICANA
Edición de **Margarita Meneans Bornemann**
Prólogo de **Juan Maestre**

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América

Número 15 **Enero-Junio 1989**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «NUEVOS PROCESOS DE INTEGRACION ECONOMICA»

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

• **Reseñas Temáticas:** Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.300 pesetas; Europa, 45 dólares; América Latina, 40 dólares y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex: 412 134 CIBC E



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto	500	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto	5	8
USA, África Asia, Oceanía	Un año	65	100
	Ejemplar suelto	5	9

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99



INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA





Próximamente:

La cultura chilena durante la dictadura

Escriben:

Mario **Boero**, José Joaquín **Brunner**,
Javier F. **Campos**, Rodrigo **Cánovas**, Jaime **Collyer**,
Ricardo **Correa**, Claudia **Donoso**, Eduardo **Devés**,
Ricardo **García**, María de la Luz **Hurtado**,
Marian **López**, Alberto **Madrid**, Sergio **Macías**,
José Agustín **Mahieu**, Selena **Millares**,
Jacqueline **Mouesca**, Mario **Osses**, Carlos **Orellana**,
Cristian **Parker**, Ricardo **Salas**, Gabriel **Salazar**,

Anterior Inicio